

---

## Boris Arvatov, théoricien du productivisme

Maria Zalambani

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/19>

DOI : 10.4000/monderusse.19

ISSN : 1777-5388

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 1999

Pagination : 415-446

ISBN : 2-7132-1321-5

ISSN : 1252-6576

### Référence électronique

Maria Zalambani, « Boris Arvatov, théoricien du productivisme », *Cahiers du monde russe* [En ligne], 40/3 | 1999, mis en ligne le 15 janvier 2007, Consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/19> ; DOI : 10.4000/monderusse.19

---

MARIA ZALAMBANI

## BORIS ARVATOV, THÉORICIEN DU PRODUCTIVISME

### 1. Le mouvement productiviste et les années 20

DANS LA RÉALITÉ BIGARRÉE DES ANNÉES 20, riche en mouvements artistiques et littéraires<sup>1</sup>, un courant est resté longtemps dans l'ombre, éclipsé par le mouvement artistique qui en a appliqué la théorie – le constructivisme –, il s'agit du productivisme<sup>2</sup>. Mais pourquoi est-il resté si longtemps ignoré ? Probablement parce qu'il occupait une place excentrique par rapport aux mouvements artistiques de l'époque, il intéressait plus l'histoire des idées que celle de l'art. Il s'est vu relégué au second plan lorsque l'intérêt s'est tourné essentiellement vers les réalisations artistiques, vers les œuvres d'art que le productivisme a inspirées et qui emplissent encore les expositions et les galeries du monde entier. Mais si les spécialistes de l'histoire de l'art se sont si largement concentrés sur les implications artistiques de ce thème, ses racines idéologiques, fort complexes, sont restées peu explorées ; elles ont subi, à des niveaux différents, l'influence du climat politique, économique et artistique de l'époque. Ces racines sont redevables à l'humus qui a nourri la révolution et ses développements ultérieurs. Le débat productiviste naît en effet à l'époque pré-révolutionnaire, au moment même où apparaît le mouvement pour la culture prolétarienne, le *Proletkul't*. La présence du plus grand théoricien productiviste, Boris Arvatov, au sein du *Proletkul't* de Moscou à partir de 1918, l'analogie entre ses

---

1. Pour un panorama complet de la vie culturelle de l'époque, voir : M. Aucouturier, « La vie littéraire des années vingt », in E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada, eds, *Histoire de la littérature russe*, III : *Le XX<sup>e</sup> siècle*, 2 : *La Révolution et les années vingt*, Paris, Fayard, 1988, pp. 213-233 ; J.-C. Marcadé, « L'avant-garde dans les arts plastiques avant la révolution », in *ibid.*, 1 : *L'âge d'argent*, Paris, Fayard, 1987, pp. 440-453 ; J.-C. Marcadé, « Les arts plastiques novateurs après la révolution », in *ibid.*, 2, pp. 765-778.

2. Pour une bibliographie relative au productivisme, cf. C. Lodder, *Russian constructivism*, New Haven, Yale University Press, 1983. Dans le domaine français cf. : G. Conio, ed., *Le constructivisme russe. Textes théoriques, manifestes, documents*, I : *Le constructivisme dans les arts plastiques*, II : *Le constructivisme littéraire*, Lausanne, L'Age d'homme, 1987-1990.

idées et celles de Aleksandr Bogdanov font bien ressortir que la naissance d'une nouvelle culture prolétarienne est à l'origine des deux mouvements. Mais, et nous le verrons lors de l'étude approfondie de la pensée d'Arvatov, les deux courants offriront une solution différente du problème posé.

Le *Proletkul't* est une organisation artistique et littéraire qui se constitue à la veille de la révolution d'Octobre et qui prit un grand essor de 1917 à 1920. Il se proposait de créer une culture prolétarienne faite par et pour le prolétariat. L'idéologue du groupe était Aleksandr Bogdanov<sup>3</sup>, protagoniste d'un célèbre débat philosophique avec Lenin, débat ayant pour objet le rapport entre l'empiriomonisme et le matérialisme<sup>4</sup>. C'est probablement cette controverse implacable entre les deux leaders qui est à l'origine de l'hostilité, puis de la condamnation, du mouvement proletkultiste par le parti. Une hostilité qui voit le parti et le *Proletkul't* se mesurer sur le terrain de l'autonomie revendiquée par ce dernier sur le front culturel, mais prêt à céder au parti sur le front politique et au syndicat sur celui de l'organisation économique. Or Lenin, qui avait déjà proclamé en 1905 que la littérature devait devenir une littérature de parti<sup>5</sup>, n'entend certes pas renoncer au contrôle de la sphère culturelle. Il n'est pas favorable à une culture prolétarienne : il soutient le contrôle prolétarien sur la culture effectué par l'avant-garde consciente du prolétariat. Il ne s'agit pas de créer une nouvelle culture : on doit utiliser le patrimoine transmis par la bourgeoisie, on doit impliquer les intellectuels et les techniciens bourgeois dans l'édification de l'État socialiste, mais sous l'égide et sous le contrôle des institutions de l'État ou du parti. C'est ainsi qu'après les années qui virent l'apogée du *Proletkul't* (période relativement brève qui comprend le semestre de la révolution démocrate-bourgeoise et les trois années postérieures à la prise du pouvoir par les bolcheviks), années où l'on assiste à la formation autonome et à la prolifération spontanée de centres culturels ouvriers sur tout le territoire sovié-

---

3. Aleksandr Aleksandrovič Bogdanov (pseudonyme de Malinovskij) (1873-1928) : homme politique, philosophe et médecin. En 1909 il est expulsé du parti bolchevik pour avoir polémique contre Lenin qui l'attaque rudement dans *Materializm i empiriokriticizm* (*Matérialisme et empiriocriticisme*). Il retrouve un certain prestige pendant la révolution d'Octobre, en sa qualité de promoteur et de théoricien du *Proletkul't*. Attaqué de nouveau par Lenin, il se consacre à la recherche médicale dès 1921 et il meurt des suites d'une expérience médicale tentée sur lui-même. Pour une vision d'ensemble de la pensée bogdanovienne, cf. J. Scherrer, « Pour l'hégémonie culturelle du prolétariat : aux origines historiques du concept et de la vision de la 'culture prolétarienne' », in *Culture et révolution*, Paris, 1989, pp. 11-23.

4. Cf. A. Bogdanov, *Empiriomonizm*, Saint-Petersbourg, 1904-1906 et V. I. Lenin, *Materializm i empiriokriticizm*, Moscou, 1909 (et aussi in *Polnoe sobranie sočinenij* (*Œuvres complètes*) (citée *infra* : PPS), Moscou, 1980, 18). De cette dispute naquit une fracture à l'intérieur du groupe bolchevik qui se divisa quand le moment vint d'évaluer l'échec de la révolution de 1905 et la stratégie à adopter pour lui redonner un nouveau souffle. À ce propos cf. J. Scherrer, « Bogdanov e Lenin : il bolscevismo al bivio », in *Storia del marxismo*, Turin, 1979, II, pp. 493-546.

5. « La littérature doit devenir une littérature de parti. [...] La littérature doit devenir un élément de la cause générale du prolétariat, 'une roue et une petite vis' dans le grand mécanisme social-démocrate, un et indivisible, mis en mouvement par toute l'avant-garde consciente de la classe ouvrière. La littérature doit devenir partie intégrante du travail organisé, méthodique et unifié du Parti social-démocrate. » V. I. Lenin, PPS, 1960, 12, pp. 100-101 ; trad. française : *Œuvres*, Paris, Ed. Sociales – Moscou, Ed. du progrès, 1967, 10, pp. 38-39.

tique, la décadence commence à se manifester. En décembre 1920, une lettre du Comité central du parti communiste russe (bolchevik) sur le *Proletkul'*<sup>6</sup> met fin au conflit entre le parti et le mouvement pour la culture prolétarienne, en soumettant définitivement ce dernier au *Narkompros* (Narodnyj komissariat prosveščenijsa – Commissariat du peuple à l'Instruction publique). Pendant les années suivantes on assiste à la décadence progressive de cet organisme : il est peu à peu assimilé par le *Narkompros* et soumis à l'État soviétique, jusqu'en 1932, date à laquelle il cessa définitivement d'exister<sup>7</sup>.

Mais la généalogie du mouvement productiviste n'est pas à rechercher seulement dans ses rapports avec le *Proletkul'*. Le productivisme est redevable aussi au panorama artistique complexe de l'époque. Si l'arrière-plan culturel est varié, c'est dans le futurisme que le productivisme trouve sa matrice artistique. Avec lui, il a en commun la révolte contre le passé et l'exigence de créer des formes absolument nouvelles. La révolution va leur fournir un terrain d'entente. Mais si, pour le futurisme, la révolution signifie se réserver un espace d'où lancer ses propres slogans artistiques refusés par le régime précédent, pour le productivisme, il s'agit de mettre en rapport des formes artistiques existantes avec une idéologie en voie de consolidation. En somme, la révolution va offrir au futurisme une idéologie en parfaite harmonie avec ses formes artistiques, alors que le productivisme se présente avec une théorie encore à la recherche de formes artistiques susceptibles de le parer. C'est précisément dans les formes que lui offre le futurisme qu'il puise pour les insuffler par la suite au constructivisme.

Le futurisme qui parvient en Russie à partir des années 10<sup>8</sup>, se développe au cours de cette décennie sous de multiples formes qui vont donner lieu à l'histoire des « futurismes » : ego-futurisme, cubo-futurisme, le futurisme « modéré » du groupe Centrifuge<sup>9</sup>. Il ne s'agit pas ici de refaire l'histoire de l'évolution de ces différents groupes qui ont pris, tour à tour, les formes les plus diverses. Ce que nous tenons à préciser, c'est que le futurisme naît avant la révolution et qu'il n'est pas accompagné d'un credo politique. C'est la révolution qui va permettre à l'avant-garde politique et à l'avant-garde artistique de s'interpénétrer grâce à l'espace de survie qu'elle leur accorde. Cela a pu se faire malgré la très forte résistance de Lenin à l'égard du futurisme, comme l'atteste d'ailleurs la lettre qu'il a envoyée à

6. Cf. « O Proletkul'tah », *Pravda*, 1<sup>er</sup> déc. 1920, p. 1.

7. Pour toute bibliographie complète sur le *Proletkul'* voir L. Mally, *Culture of the future. The Proletkult movement in revolutionary Russia*, Berkeley, 1990, pp. 259-294.

8. Son apparition officielle comme groupe remonte à la publication du recueil *Sadok sudej* (*Le vivier des juges*), Saint-Petersbourg, 1910. Deux ans plus tard paraît le manifeste *Posščecina obščestvennomu vkusu* (*Gifle au goût public*) (Moscou, 1912) qui proclame la rupture définitive avec la tradition, avec le passé. Parmi ses collaborateurs nous pouvons citer David et Nikolaj Burljuk, Velimir Hlebnikov, Elena Guro, Aleksej Kručenyh, Vladimir Lifšic, Vladimir Majakovskij.

9. Cf. V. Markov, *Russian futurism: a history*, Berkeley – Los Angeles, University of California, 1968.

M. N. Pokrovskij<sup>10</sup> en 1921 : « Camarade Pokrovskij, Je vous demande encore et encore de nous aider dans la lutte contre le futurisme »<sup>11</sup>. D'autre part, si l'on considère les affinités entre futurisme et culture prolétarienne, leur reniement de l'art et de la culture du passé et leur élan vers la création immédiate d'un nouvel art révolutionnaire, on comprend immédiatement le refus opposé par Lenin au futurisme. De plus, la recherche formelle entreprise par les futuristes n'offre aucun intérêt pour le leader politique. Lunačarskij le confirme : « La plupart des nouveaux courants artistiques et littéraires nés pendant la Révolution étaient inconnus de Vladimir Il'ič. Il n'avait pas le temps de s'en occuper. J'ajouterai même que Vladimir Il'ič n'avait pas du tout aimé 150 000 000 de Majakovskij. Il trouvait cela recherché et affecté. »<sup>12</sup>

C'est probablement grâce à la tolérance du commissaire du peuple à l'Instruction publique que beaucoup de mouvements, entre autres le futurisme, ont pu survivre. La formation différente de Lunačarskij, sa biographie même<sup>13</sup>, en font un personnage extrêmement éclectique et très différent de Lenin, surtout par son attitude vis-à-vis de l'art. C'est ce qui explique sa plus grande tolérance envers le futurisme, la culture prolétarienne et même le productivisme<sup>14</sup>. Grâce à son influence bienfaisante, le futurisme va survivre et il quittera même le domaine des arts pour pénétrer dans celui de la littérature, anticipant ainsi le phénomène d'interpénétration des arts qui va caractériser les années 20. Voilà pourquoi, en 1919, quand le productivisme

---

10. Mihail Nikolaevič Pokrovskij (1868-1932) : historien et activiste politique, membre du parti communiste russe à partir de 1905. Commissaire adjoint à l'Instruction publique de 1918 à 1932, il organisa aussi l'Académie communiste et l'Institut des professeurs rouges. À partir de 1929, il dirigea l'Institut d'histoire.

11. V. I. Lenin, *PPS*, 52, 1965, pp. 179 ; *Œuvres*, 1970, 5, p. 114.

12. A. Lunačarskij, *Čelovek novogo mira (L'homme du nouveau monde)*, Moscou, 1976, p. 125.

13. Anatolij Vasil'evič Lunačarskij (1875-1933) : homme politique, il fut également écrivain, auteur dramatique, critique d'art. Il ne faut pas oublier en outre qu'il fut parmi les promoteurs des écoles du parti de Capri et de Bologne avec Gorkij et Bogdanov, et qu'en sa qualité de membre du groupe *Vpered* il rompit avec les bolcheviks et Lenin. Il ne se réconcilia avec ce dernier qu'en 1915. Élu commissaire du peuple à l'Instruction publique au lendemain de la révolution, il remplira cette fonction jusqu'en 1929.

14. Les années passées dans les écoles de Capri et de Bologne (1908-1910), avec Bogdanov, en font un sympathisant de la culture prolétarienne. Lorsqu'il devient commissaire du peuple à l'Instruction publique, il est encore convaincu de l'autonomie des trois fronts : politique, économique et culturel. Au cours de sa première intervention dans son nouveau rôle, Lunačarskij affirme : « Le problème de l'éducation doit être confié aux organes d'autogestion locale. Le travail propre aux organisations culturelles et éducatives des ouvriers, des soldats et des paysans doit jouir d'une autonomie totale vis-à-vis du gouvernement central comme des administrations municipales ». Cf. A. Lunačarskij, « Vozzvanie Narkomprosa k grazdanam Rossii 'O narodnom prosveščanii' » (Appel du *Narkompros* aux citoyens de Russie 'De l'instruction publique') [29 oktjabrja 1917 g.], in *Kul'turnoe stroitel'stvo v RSFSR 1917-1927 (L'édification culturelle en RSFSR 1917-1927)*, Moscou, 1983, 1, p. 25. Sur le rapport entre Lunačarskij et le *Proletkul't*, cf. S. Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment. Soviet organization of education and the arts under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970.

apparaîtra sur la scène politique russe<sup>15</sup>, il se trouvera face à un mouvement artistique bien enraciné.

C'est à l'intérieur du Front gauche de l'art (LEF – *Levyj front iskusstva*) que les deux mouvements vont se rencontrer ; le LEF naît à Moscou en 1922 et réunit côte à côte les théoriciens de l'art comme production Osip Brik<sup>16</sup>, Boris Arvatov<sup>17</sup>, Boris Kušner<sup>18</sup>, le partisan de l'art pour la construction de la vie (*žiznestroenie*), Nikolaj Čužak<sup>19</sup> et l'un des premiers théoriciens de la littérature factuelle, Sergej Tret'jakov<sup>20</sup>. On y retrouve aussi les formalistes Jurij Tynjanov<sup>21</sup> et Viktor Šklovskij<sup>22</sup>, les cubo-futuristes Aleksej Kručenyh<sup>23</sup> et Vasilij Kamenskij<sup>24</sup>, les constructi-

---

15. En 1919, dans les pages de la revue futuriste *Iskusstvo Kommuny* (1918-1919) commença un débat sur le problème du rapport art/production. La discussion fut ouverte par un article d'Ivan Puni [Jean Pougny] (« Tvorčestvo žizni » (La création de la vie), *ibid.*, 5, 1919, p. 1) qui s'insurgeait contre l'utilité de l'art. Étant donné l'urgence du problème souligné par Puni, la rédaction invita les lecteurs à envoyer leurs contributions au débat qui continuera avec de nombreux apports. À ce propos, cf. M. Zalambani, « Le origini del dibattito su arte e produzione nella Russia bolscevica degli anni '20 », *Classe*, 2/3, 1988, pp. 115-131.

16. Osip Maksimovič Brik (1884-1945) : critique littéraire. Représentant du groupe formaliste de l'*Opojaz* (*Obščestvo izučeniia poetičeskogo jazyka*), la Société pour l'étude de la théorie du langage poétique, et de LEF. Ami de Majakovskij, à partir de 1918 il travaille dans la section des arts figuratifs du *Narkompros*. De 1920 à 1924 il est membre actif de l'INHUK (Institut *hudožestvennoj kul'tury* – Institut pour la culture artistique) et il collabore aux revues *LEF* (1923-1925) et *Novyj LEF* (1927-1928).

17. Sur Boris Ignat'evič Arvatov (1896-1940), cf. la deuxième partie de cet article.

18. Boris Anisimovič Kušner (1888-1937) : poète, écrivain et critique littéraire. En 1921 il entre à l'INHUK de Moscou. Il fait partie d'une commission, dépendant du Conseil suprême de l'économie nationale (VSNH), qui s'occupe de l'organisation scientifique du travail dans l'industrie. Il est membre de la rédaction des revues *LEF* et *Novyj LEF*.

19. Nikolaj Fedorovič Čužak (pseudonyme de Nasimovič) (1876-1937) : critique littéraire et journaliste. Membre du parti bolchevik dès 1904, en 1923 il commence à collaborer à *LEF*, mais il le quitte à la fin de la même année à cause des conflits avec les autres membres de la rédaction. Outre de nombreux articles, il a écrit *K dialektike iskusstv* (*Pour une dialectique des arts*), Čita, 1921.

20. Sergej Mihajlovič Tret'jakov (1892-1939) : poète futuriste, il devient par la suite le principal défenseur de la littérature factuelle. Parmi ses œuvres rappelons *Den Ši-hua*, 1930. Il collabore aux revues *Tvorčestvo* et *LEF*.

21. Jurij Nikolaevič Tynjanov (1894-1943) : écrivain et critique littéraire, un des plus éminents représentants du formalisme. Parmi ses œuvres rappelons *Arhaisty i novatory* (*Archaisants et novateurs*) de 1929.

22. Viktor Borisovič Šklovskij (1893-1984) : écrivain et critique littéraire. Proche des futuristes, il est membre de l'*Opojaz*. Ses travaux les plus significatifs de cette période sont réunis dans le livre *O teorii prozy* (*Pour une théorie de la prose*) de 1925. Il est l'un des représentants les plus éminents de l'école formelle.

23. Aleksej Eliseevič Kručenyh (1886-1968) : poète et théoricien du futurisme russe. Défenseur de la poésie transmentale, une poésie « au-delà de la raison » (c'est le sens du néologisme *zaum*).

24. Vasilij Vasil'evič Kamenskij (1884-1961) : poète futuriste. Il forme le groupe des cubofuturistes avec Hlebnikov et Burljuk.

vistes Anton Lavinskij<sup>25</sup>, Aleksandr Rodčenko<sup>26</sup>, Varvara Stepanova<sup>27</sup> et Vladimir Tatlin<sup>28</sup> et enfin, les anciens membres du groupe futuriste Centrifuge, Nikolaj Aseev<sup>29</sup> et Boris Pasternak<sup>30</sup>. Dans la mouvance de LEF on retrouve aussi de célèbres metteurs en scène : Sergej Ejzenštejn<sup>31</sup>, Dziga Vertov<sup>32</sup>, Lev Kulešov<sup>33</sup> et Esfir' Šub<sup>34</sup>. À la tête de cette organisation on retrouve Vladimir Majakovskij, dont le passé de futuriste va se fondre avec la recherche qu'il conduit alors sur le nouveau rôle de l'art comme travail, c'est-à-dire comme production<sup>35</sup>. Il s'agit d'un groupe hétérogène qui réalise en son sein la synthèse des avant-gardes, sans toutefois supprimer les diversités. C'est dans les pages de la revue portant le même nom, publiée par le groupe à partir de 1923 jusqu'en 1925, que nous trouvons quel-

---

25. Anton Mihajlovič Lavinskij (1893-1968) : sculpteur. Membre de l'INHUK, en 1920 il enseigne à la faculté de sculpture et, par la suite, à la faculté pour le travail du bois (*derfak*) du VHUTEMAS (voir note 64).

26. Aleksandr Mihajlovič Rodčenko (1891-1956) : peintre, scénographe, photographe, cinéaste. En 1919 il est à la tête de l'IZO (Otdel izobrazitel'nyh iskusstv – Département des arts plastiques) du *Narkompros*. En 1920 il figure parmi les membres fondateurs de l'INHUK et en 1921 il fait partie du premier groupe de travail constructiviste. À partir de 1920 il enseigne au VHUTEMAS, où, deux ans plus tard, il dirige la faculté pour le travail du métal auprès du VHUTEMAS (*metfak*). Il collabore aux revues *LEF* et *Novyj LEF*. À partir de 1924 il s'occupe de photographie et de mise en scène de théâtre.

27. Varvara Fedorovna Stepanova (1894-1958) : peintre, styliste, scénographe. Membre de l'IZO et de l'INHUK, elle collabore aux revues *LEF* et *Novyj LEF*. Enseignante du VHUTEMAS, elle s'occupe de cinéma et de théâtre et, à partir de la fin des années 20, elle illustre des livres, des revues et des almanachs avec son mari Rodčenko.

28. Vladimir Evgrafovič Tatlin (1885-1953) : peintre, graphiste, homme de théâtre. De 1918 à 1921 il enseigne au VHUTEMAS et de 1927 à 1930 au VHUTEIN (Vysšij gosudarstvennyj hudožestvenno-tehničeskij institut – Institut supérieur technico-artistique d'État). Influencé par le cubisme et par le futurisme, il rejoint bientôt le constructivisme, dont il est l'un des principaux représentants. Il est l'auteur du célèbre projet pour le monument à la III<sup>e</sup> Internationale (1919-1920).

29. Nikolaj Nikolaevič Aseev (1889-1963) : poète. Influencé par la poésie de Hlebnikov et, dès 1913, ami de Majakovskij qui contribua à sa croissance créatrice, il s'affirme comme poète en 1914, avec le recueil *Nočnaja flejta* (*La flûte nocturne*). À partir de 1923 il collabore au groupe LEF.

30. Boris Leonidovič Pasternak (1890-1960) : poète, membre du groupe futuriste Centrifuge. En 1914 il publie son premier livre de vers *Bliznec v tučah* (*Le jumeau dans les nuages*) auquel feront suite *Poverh bar'etrov* (*Au-delà des barrières*) en 1917 et *Sestra moja – žizn'* (*Ma sœur la vie*) de la même année mais publiée en 1922. Entre 1924 et 1931 il écrit des poèmes narratifs sur la révolution. À partir de 1936 il travaille surtout comme traducteur. En 1956 il publie le roman *Doktor Živago* (*Le docteur Živago*).

31. Sergej Mihajlovič Ejzenštejn (1898-1948) : scénariste, metteur en scène. En 1923 il écrit « Montaż attrakcionov » (*Le montage des attractions*), manifeste pour un théâtre d'agitation politique. Le très célèbre film *Bronenosec Potemkin* (*Le cuirassé Potemkin*) est de 1925.

32. Dziga Vertov (pseudonyme de Denis Arkad'evič Kaufman) (1895-1954) : metteur en scène, un des fondateurs du cinéma-documentaire. Partisan de la méthode du ciné-œil (*kinoglaz*).

33. Lev Vladimirovič Kulešov (1899-1970) : metteur en scène, un des pionniers de l'art cinématographique soviétique.

34. Esfir' Il'inična Šub (1894-1959) : metteur en scène, avec Dziga Vertov elle a jeté les bases du cinéma documentaire soviétique.

35. À ce propos voir l'essai fondamental de L. Magarotto, *L'avanguardia dopo la rivoluzione*, Rome, Savelli, 1976, pp. 23-77.

ques-unes des contributions les plus significatives quant au débat sur l'art dans la production.

C'est au sein de LEF que la matrice artistique du productivisme d'empreinte futuriste évolue et qu'elle assume les formes du constructivisme. Ce dernier représente en effet fort bien le mouvement productiviste sous son aspect artistique le plus parfait, ce qui explique pourquoi, bien souvent, les deux termes sont devenus synonymes. Voilà comment s'explique l'usage ambigu du mot « constructivisme ». À ce propos, il est bon de retenir que pour Gabo et Pevzner – auteurs du manifeste réaliste de 1920 – le constructivisme est surtout une recherche esthétique-formelle<sup>36</sup> tandis que pour le Premier groupe de constructivistes, comme il ressort du programme signé A. Rodčenko, V. Stepanova et A. Gan<sup>37</sup>, la notion de constructivisme coïncide pratiquement avec celle de productivisme. L'ambiguïté qui naît entre les termes constructivisme et productivisme concerne surtout le début des années 20 quand, au sein même de l'Institut pour la culture artistique (INHUK – Institut hudožestvennoj kul'tury), surgit un débat serré entre son fondateur, Kandinskij, et une partie de ses membres qui, petit à petit, vont adopter des positions productivistes. Ce sont ces derniers qui vont proclamer le productivisme « raccordement avec l'idée de l'art productiviste »<sup>38</sup>. C'est dans le document que publie la section responsable de l'information de l'INHUK en 1923<sup>39</sup>, document où l'on retrace l'histoire des reconstitutions ultérieures de cet organisme, que les deux termes deviennent synonymes. Par la suite, le mot constructivisme prendra une acception plus vaste, celle d'un courant artistique qui investit différents secteurs comme la mode, le théâtre, l'architecture, etc. Mais, à notre avis, la différence substantielle entre ces deux mouvements est à rechercher dans leur composition interne. Le groupe des constructivistes, entièrement formé d'artistes, se différencie du mouvement productiviste constitué, lui, uniquement de théoriciens qui peuvent proclamer la fin de l'art, sans répudier pour autant leur passé et leur formation artistique précédente. Les artistes constructivistes auront davantage de mal à renoncer à leur propre

36. Cf. N. Gabo, A. Pevzner, *Realističeskij manifest (Le manifeste réaliste)*, Moscou, 1920 ; trad. française *Le manifeste réaliste*, in G. Conio, ed., *Le constructivisme russe*, op. cit., 1, pp. 315-318.

37. Cf. « Pervaja programma rabočej gruppy konstruktivistov » (Premier programme du groupe de travail des productivistes), *Ermitaž*, 13, 1922, p. 1. Le programme est publié en 1922 mais la formation du groupe remonte au 13 décembre 1920.

38. Cf. « Institut hudožestvennoj kul'tury » (L'Institut pour la culture artistique), *Russkoe iskusstvo*, 2-3, 1923, p. 86.

39. *Ibid.*, pp. 85-88. À l'intérieur de l'INHUK, né en 1920 sur la base du psychologisme de Kandinskij après une phase caractérisée par l'idée du *veščizm* (de *vešč'*, chose) et que la revue de El Lisickij *Vešč'* répandit, la tendance prédominante devient le constructivisme. La ligne productiviste à l'intérieur de l'INHUK commence à s'imposer dès 1921, et, en 1922, une réorganisation interne a lieu, lorsque, à Osip Brik, à Aleksej Babiev, à Nikolaj Ladovskij et à Nikolaj Tarabukin s'ajoutent Boris Kušner, Boris Arvatov et d'autres productivistes (Cf. *ibid.*, pp. 39-40). Les phases qui se succèdent en alternance à l'intérieur de l'INHUK et les reconstitutions qui aboutissent à la réorganisation radicale de 1921 sont les conséquences du débat sur l'abandon du caractère figuratif pour la construction, un passage qui marque le saut définitif d'un art de représentation du monde à un art qui le construit.



héritage culturel et à limiter leur imaginaire aux seules formes utiles et finalisées. Il nous semble donc licite d'affirmer que le terme constructivisme désigne un mouvement artistique, tandis que le productivisme constitue un courant théorique qui élabore une théorie sociale (non esthétique) de production de l'art. En adoptant la ligne artistique des constructivistes, le mouvement productiviste s'empare de l'imaginaire des artistes, en essayant de l'enfermer dans le cadre rigide de son analyse théorique, et en lui demandant de produire de nouvelles formes artistiques ; ces formes devront répondre aux exigences de la révolution à travers la réalisation de la commande sociale (*social'nyj zakaz*).

Après avoir précisé que la principale matrice théorique est redevable au *Proletkul't*, sa matrice artistique au futurisme et au constructivisme, la troisième, et aussi la dernière, à laquelle le productivisme remonte présente un caractère littéraire et est à rechercher dans le formalisme<sup>40</sup>.

Les recherches du productivisme en ce qui concerne les nouveaux matériaux et le rapport forme/contenu mettent en évidence une influence formaliste très nette, les œuvres d'Arvatov en sont d'ailleurs la preuve évidente, en particulier dans le texte *Sociologičeskaja poetika* (*La poétique sociologique*)<sup>41</sup>, où l'auteur essaie de résoudre le conflit, apparemment irréductible, entre le marxisme et le formalisme.

En ce qui concerne le débat sur le matériau, celui-ci n'avait pas intéressé seulement la peinture, mais il avait touché aussi au même moment le domaine littéraire. Comme A. Hansen-Löve le soutient<sup>42</sup>, le binôme *priem/material* (procédé/matériau) avait déjà été avancé par les symbolistes et, par la suite, développé par les formalistes. C'est Šklovskij qui va affronter de façon dynamique le rapport entre le procédé et le matériau artistique dans ce qui deviendra le manifeste de la première période du formalisme : « *Iskusstvo kak priem* » (« L'art comme procédé »)<sup>43</sup>. Dans ce texte, l'auteur soutient que l'activité des écoles poétiques se réduit à une accumulation et à l'élucidation de nouveaux procédés pour disposer les nouveaux matériaux verbaux et les élaborer ; un tel travail se tourne beaucoup plus vers la disposition des images que vers leur création.

Engageant une polémique avec Aleksandr Potebnja<sup>44</sup>, qui soutient que l'art est l'actualisation de la pensée à travers des images, Šklovskij affirme au contraire que

40. Pour une première approche du formalisme, cf. T. Todorov, ed., *Théorie de la littérature* (Paris, Seuil, 1965) qui contient quelques-uns des textes les plus intéressants des formalistes russes.

41. B. Arvatov, *Sociologičeskaja poetika* (*La poétique sociologique*), Moscou, 1928.

42. Cf. A. Hansen-Löve, « Le formalisme russe », in E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada, eds, *op. cit.*, II, p. 623.

43. B. Šklovskij, « *Iskusstvo kak priem* » (L'art comme procédé), in *O teorii prozy* (*Pour une théorie de la prose*), Moscou, 1925, pp. 7-20.

44. Aleksandr Afanas'evič Potebnja (1835-1891) : philologue, slaviste, critique littéraire, il montra un intérêt profond pour l'ethnographie et le folklore. C'est avec lui que commence l'approche linguistique des phénomènes littéraires. Parmi ses œuvres citons *Mysl' i jazyk* (*La pensée et la langue*) de 1862 et *Iz lekcij po teorii slovesnosti* (*Cours de théorie de la littérature*).

les images sont presque toujours immobiles et que l'« artistique », la valeur poétique d'un objet, est le fruit de la perception que nous en avons. C'est pour cette raison que Šklovskij va attribuer l'appellatif de poétique aux objets créés selon des procédés particuliers, et dans un but précis : qu'ils soient perçus comme artistiques sans erreur de perception possible<sup>45</sup>.

Dans la foulée du formalisme, et nous le verrons de façon plus détaillée ci-après, Arvatov va examiner de très près le nouvel usage des matériaux utilisés par l'art d'avant-garde, et ce sont les matériaux en tant que tels qui constituent les premiers pas vers une nouvelle conception de la forme. Une forme qui n'est plus le point de départ du travail de l'artiste mais son point d'arrivée. La recherche concernant le rapport entre la forme et le contenu est présente dans bien des textes d'Arvatov et arrive à une conclusion dans *Sociologičeskaja poetika*<sup>46</sup> où se dessine le formalisme sociologique arvatovien. C'est là que le productivisme et le formalisme se recourent, mais dans le respect de leur diversité. Si les formalistes tendent à « esthétiser l'utopie »<sup>47</sup>, les productivistes, eux, tendent à une « utopie matérialisée »<sup>48</sup>, à un formalisme sociologique qui conjugue la méthode formelle avec le matérialisme historique. Arvatov met à profit la leçon interdisciplinaire formaliste et tente un encastrement entre le marxisme et le formalisme. Il en résulte, selon sa poétique sociologique, que le texte littéraire (ou le produit artistique) n'est plus étranger au contexte économique et social. Et cela est justifié par le fait que, selon Arvatov, toute forme naît pour répondre à une nécessité sociale : pour qu'un nouveau genre s'affirme, le *social'nyj zakaz*, c'est-à-dire la commande sociale, est nécessaire<sup>49</sup>. L'hypothèse arvatovienne de 1922 selon laquelle « le contenu n'est que la fin sociale de la forme », et que par conséquent si « on utilise la forme dans un but finalisé, elle se remplira de contenu »<sup>50</sup>, cette hypothèse va trouver sa confirmation définitive dans sa théorie de la poétique sociologique de 1928.

L'alliance entre le productivisme et le formalisme est sanctionnée à la fin des années 20 par la naissance de la *literatura fakta* (littérature factuelle)<sup>51</sup>, une nouvelle littérature qui désavoue la fiction pour proclamer la littérature des faits, de l'événement tout simple, présenté sans aucune fioriture artistique. Le débat que nous avons mentionné ci-dessus entre « caractère figuratif » et « construction », en 1921 au

---

45. Cf. B. Šklovskij, *art. cit.*, p. 9.

46. B. Arvatov, *op. cit.*

47. Cf. A. Hansen-Löve, *art. cit.*, p. 653.

48. Cf. B. Arvatov, « Oveščestvlenaja utopija » (L'utopie matérialisée), *LEF*, 1, 1923, pp. 61-64.

49. Cf. B. Arvatov, *Sociologičeskaja poetika*, *op. cit.*, pp. 37-38.

50. Cf. B. Arvatov, « Proletariat i levoe iskusstvo » (Le prolétariat et l'art de gauche), *Vestnik iskusstv*, 1, 1922, p. 10.

51. À propos de la littérature factuelle, cf. L. Magarotto, *op. cit.*, pp. 54-61 ; G. Conio, ed., *op. cit.*, II, pp. 151-203 ; I. Ambrogio, *Formalismo e avanguardia in Russia*, Rome, 1968 ; V. Strada, « Tra 'fattographia' e antiromanzo », postface à S. Tret'jakov, *Giovane in Cina. Teng Shih-Houa*, Turin, 1976 ; V. Strada, *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, Turin, Einaudi, 1969, pp. 372-375.

sein de l'INHUK, et qui gagne désormais toutes les sphères artistiques<sup>52</sup>, prend en littérature les traits de la polémique sur l'intrigue afin que s'affirme une poétique du matériel (le fait).

Dès le début, on reconnaît dans les études des formalistes une tendance à la rationalisation qui se base sur les disciplines scientifiques (comme les mathématiques), auxquelles elles empruntent un nouveau langage. L'alliance conclue entre l'art et la science transforme la critique littéraire formaliste en une science de la littérature appliquée. Le formalisme abandonne l'orientation littéraire qui lui était propre pour une approche scientifique. Mais ce n'est pas seulement la méthode de recherche qui se renouvelle et qui se transforme ; le matériau, objet de la recherche, lui aussi ne sera plus celui que la tradition offrait, mais un matériau nouveau, tiré directement de la vie. C'est ainsi que naît la littérature factuelle. Le refus de la fiction narrative sous quelque forme qu'elle se présente, et la discussion à propos d'une prose avec intrigue (*sjužetnyj*) ou sans intrigue (*bessjužetnyj*)<sup>53</sup> vont amener toute une aile des formalistes à prendre parti pour la littérature des faits. Ce sont eux qui vont constituer les nouveaux « matériaux » littéraires et l'on retrouve à la première place les genres jusqu'alors considérés comme secondaires, c'est-à-dire les mémoires, les biographies, les comptes rendus, etc. C'est la vie même qui formera la trame de l'œuvre littéraire, une œuvre qui n'a besoin d'aucune fiction, d'aucun artifice. Et cette conception de l'art comme vie mais aussi de la vie comme œuvre d'art suprême, va se rallier au théorème de l'avant-garde des années 20 qui, après avoir transformé l'art en travail et le travail en une création artistique, proclamait que la seule œuvre d'art, c'était la vie.

De même que les peintres productivistes avaient déclaré la guerre à la subjectivité de l'artiste, à un individualisme investi des notions de talent et de créativité<sup>54</sup>, les partisans de la littérature factuelle déclarèrent à leur tour : « Pas d'imagination mais de l'exactitude »<sup>55</sup>, pas de fiction mais la réalité.

La période du *Novyj LEF*<sup>56</sup> représente le chant du cygne du mouvement productiviste. La *literatura fakta* elle-même culminera en 1929, quand paraît le recueil

52. Les constructivistes proclamèrent la supériorité de la construction sur le caractère figuratif dans tous les domaines de l'art : de la peinture à la sculpture, de la mode au théâtre. Dans le domaine du cinéma aussi la discussion porte sur l'opposition entre cinéma documentaire et fiction (cf. F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, Lausanne, 1990, en particulier p. 158).

53. Cf. V. Šklovskij, « K tehnike vne-sjužetnoj prozy » (La technique de la prose hors intrigue), in N. Čužak, ed., *Literatura fakta. Pervyj sbornik materialov rabotnikov Lefa (La littérature du fait. Premier recueil de matériaux des travailleurs du Lef)*, Moscou, 1929, pp. 222-226.

54. À ce propos voir N. Tarabukin, *Ot mol'berta k mašine (Du chevalet à la machine)*, Moscou 1923.

55. N. Čužak, « Pisatel'skaja pamjatka » (Aide-mémoire de l'écrivain), in N. Čužak, ed., *op. cit.*, p. 18.

56. Le débat sur la littérature factuelle prend forme autour de la revue *Novyj LEF* entre 1927 et 1928 grâce à un groupe d'intellectuels parmi lesquels il y avait Majakovskij, Šklovskij, Aseev, Brik. La revue va faire œuvre d'autorité et dicter le discours théorique et pratique de la littéra-

homonyme<sup>57</sup>, œuvre de Brik, de Šklovskij, de Tret'jakov, de Čužak et d'autres encore<sup>58</sup>, mais elle s'éteindra dès la même année. N'oublions pas qu'à partir de 1925 le climat artistique et littéraire était déjà en pleine mutation. La politique du parti à l'égard de l'art a changé. La résolution du premier juillet 1925, rédigée par Buharin<sup>59</sup>, semblait accorder une large place aux différents courants, mais c'est à cette résolution que firent appel toutes les associations à tendances réalistes pour affirmer leur prédominance, jusqu'à la résolution de 1932<sup>60</sup> qui décrétait le réalisme socialiste comme la seule forme d'art admise par le régime.

## 2. Arvatov, idéologue du productivisme

Boris Ignat'evič Arvatov (1896-1940) est issu d'une famille de juristes polonais et fait ses débuts littéraires à Varsovie. En 1919 il adhère au parti communiste et, en 1921, en sa qualité de commissaire politique, il participe à la guerre civile sur le front polonais. À partir de 1918, il mène une intense activité théorique et pratique dans le *Proletkul't* de Moscou et en 1921 il entre à l'Institut de culture artistique

---

ture factuelle. Non seulement les articles théoriques sur la littérature factuelle, mais aussi le restant du matériel proposé par la revue prennent la forme d'une chronique essentielle, privée de détails et fragmentaire. Ce matériel se présente comme un canevas à partir duquel le lecteur lui-même organisera ses idées, devenant l'interprète ultime du message linguistique mis en circulation. Mais la littérature factuelle ne se limite pas au simple domaine théorique. Certaines des œuvres de Majakovskij (citons par exemple la poésie de 1917 *Revoljucija. Poetohronika*) sont une partie intégrante de la littérature du *žiznestroenie*, c'est-à-dire de l'édification de la vie. C'est donc une approche toute nouvelle du grand poète qui s'ouvre ici, approche qui écarte la partie lyrique précédant la révolution pour promouvoir son œuvre littéraire d'agitation et d'inspiration sociale à une véritable « littérature du fait » (Cf. le chapitre sur Majakovskij dans N. Čužak, « Literatura žiznestroenija » (La littérature de l'édification de la vie), in N. Čužak, *op. cit.*, pp. 49-50). L'œuvre de S. Tret'jakov, *Den Ši-Hua - Bio-interv'ju* (Moscou, 1930) aussi marque le passage de la théorie à la pratique avec la naissance d'un genre littéraire hybride qui se situe entre l'auto- et l'hétérobiographie et que Tret'jakov définit « bio-interview » (Cf. V. Strada, *art. cit.*, pp. 461-462).

57. N. Čužak, ed., *op. cit.*

58. L'absence d'Arvatov n'est pas due à des motifs théoriques mais à sa maladie nerveuse. N'oublions pas qu'Arvatov est interné, à partir de 1923, dans une clinique psychiatrique, où il reste jusqu'à sa mort ; il y poursuit sa collaboration avec les revues *LEF* et *Novyj LEF*, mais ses interventions se feront de plus en plus rares et cesseront totalement en 1930.

59. N. Buharin, « O politike partii v oblasti hudožestvennoj literatury. Rezoljucija CK RKP(b) » (La politique du parti dans le domaine des belles-lettres. Résolution du CC du PCR(b)), in *Voprosy kul'tury pri diktature proletariata (Les questions de la culture sous la dictature du prolétariat)*, Moscou, 1925, pp. 215-220.

60. « O perestrojke literaturno-hudožestvennyh organizacij. (Postanovlenie CK VKP(b) ot 23 aprlja 1932 g.) » (Le réaménagement des organisations littéraires et artistiques (Décret du CC du PC(b), 23 avril 1932)), in *Bor'ba za realizm v iskusstve (La lutte pour le réalisme dans l'art)*, Moscou, 1962, p. 85.

(INHUK) où, avec Brik, Babičev<sup>61</sup>, Ladovskij<sup>62</sup>, Tarabukin<sup>63</sup>, Kušner et d'autres encore, il impose la ligne productiviste qui, par la suite, va influencer aussi plusieurs facultés du VHUTEMAS<sup>64</sup>. À partir de 1923, il fait partie du comité de rédaction de la revue *LEF* pour laquelle il travaillera activement. La même année, à la suite d'un collapsus nerveux, il est interné dans une clinique psychiatrique<sup>65</sup>, où il reste jusqu'à sa mort, mais même pendant son hospitalisation il continue à collaborer aux revues *LEF* et *Novyj LEF*. Parmi ses œuvres les plus importantes, il faut citer *Iskusstvo i klassy (L'art et les classes)* (1923), *Iskusstvo i proizvodstvo (Art et production)* (1926), *Sociologičeskaja poetika (La poétique sociologique)* (Moscou 1928), *Ob agit i proz-iskusstva (Art productiviste et d'agitation)* (1930). Mais c'est surtout par l'intermédiaire des revues de son époque que sa voix s'élève ; il va publier en effet une quantité d'interventions polémique-théoriques qui sont révélatrices de son œuvre de théoricien-orateur productiviste, mais aussi de celle de critique littéraire et de critique d'art<sup>66</sup>. C'est surtout en suivant ces nombreuses inter-

61. Aleksej Vasil'evič Babičev (1887-1963) : sculpteur. Il enseigne la discipline du volume au cours de base du VHUTEMAS. De 1920 à 1924, il est membre actif de l'INHUK. En 1926, il adhère à l'Association des artistes de la Russie révolutionnaire (Associacija hudožnikov revoljucionnoj Rossii – AHRR) et, de 1925 à 1930, il est à la tête de la section artistique de la faculté ouvrière (*rabfak*) du VHUTEMAS.

62. Nikolaj Aleksandrovič Ladovskij (1881-1941) : architecte. À partir de 1920, il enseigne auprès du VHUTEMAS, où il introduit la méthode d'enseignement psychanalytique qu'il a lui-même élaborée. Il est membre de l'INHUK, leader et théoricien du rationalisme en architecture. Il est parmi les fondateurs de l'Association des nouveaux architectes (ASNOVA). En 1928, il organise la Société des architectes urbanistes (ARU).

63. Nikolaj Mihajlovič Tarabukin (1899-1956) : critique d'art. De 1920 à 1924 il est secrétaire de l'INHUK et il participe activement au débat sur l'art productiviste. À partir de 1924, il dirige une section de l'Académie d'État des sciences artistiques (GAHN). En 1928, après une étude sur Bogaevskij, il est accusé de formalisme et ses travaux suivants sont publiés à titre posthume. Il écrit une des œuvres fondamentales sur le productivisme : *Ot mol'berta k mašine*, op. cit.

64. VHUTEMAS – Vysšie gosudartsvennye hudožestvenno-tehničeskije masterskie (Ateliers supérieurs technico-artistiques d'État) (1920-1926). Le VHUTEMAS a pour vocation de créer des artistes particulièrement qualifiés pour l'industrie. L'institut devient ainsi l'espace où le rêve productiviste se fait (tout au moins en partie) réalité. Dans les facultés productivistes, que l'on trouve tout à côté de facultés ayant des positions plus traditionnelles, des artistes comme Rodčenko et Tatlin réalisent des objets constructivistes d'usage quotidien. Cf. A. V. Abramova, « VHUTEMAS-VHUTEIN », in *Moskovskie Vysšie hudožestvenno-promyšlennye učilišča (byvšee Stroganovskoe) 1825-1965 (Les établissements supérieurs technico-artistiques (ex-Stroganov) à Moscou, 1825-1965)*, Leningrad, 1965, pp. 37-38 ; *Spravočnik VHUTEMASa i pravila priema 1927-1928 god (Guide du VHUTEMAS et conditions d'admission 1927-1928)*, Moscou, 1927 et C. Lodder, *Russian constructivism*, op. cit., pp. 109-144.

65. Le poète Dem'jan Bednyj a profité de l'internement d'Arvatov pour composer un poème malveillant contre les artistes de gauche (cf. *Rabočaja gazeta*, 147, 5 juillet 1923) : contre cette publication s'élèvent la rédaction de *LEF* et A. Zalkind, le neurologue qui soigne Arvatov (cf. *LEF*, 3, 1923, pp. 40-40a).

66. B. I. Arvatov, « AHRR na zavode » (L'AHRR à l'usine), *Žizn' iskusstva*, 30, 1925, p. 5 ; id., « A. Gastev. Pačka orderov » (A. Gastev. Le paquet de bons), Riga, 1912, *LEF*, 1, 1923, pp. 243-245 ; id., « Agitkino », *Kino-fot*, 1922, 2, p. 2 ; Id., « A sport zabyli » (Mais on a oublié le sport), *Zrelišča*, 4, 1922, p. 14 ; id., « Bežim, bežim, bežim » (Courons, courons, courons), *ibid.*, 35, 1923, p. 6 ; id., « Dve gruppirovki » (Deux regroupements), *ibid.*, 8, 1922, p. 9 ; id., « Ellinskij doričeskij hram » (Le temple dorique hellène), *Gorn*, 4, 1919, pp. 67-73 ; id.,

ventions que l'on peut comprendre son véritable rôle d'interprète de la révolution. À partir de ces textes, brefs mais incisifs, disséminés dans les revues de l'époque, émergent non seulement l'ossature fondamentale de sa pensée, mais aussi son rôle de révolutionnaire fervent et de membre du parti, parti qui devient à la fois le mécanisme de production et de reproduction d'un nouveau savoir.

C'est à l'intérieur de la pensée arvatovienne que l'on peut retrouver tous les éléments constitutifs de l'idéologie productiviste qui se présentait comme une tentative pour supprimer l'art et pour le transformer en travail. Le productivisme aspirait

---

« Georg Gross ob iskusstve » (Georg Gross à propos de l'art), *Vestnik rabotnikov iskusstv*, 3-4, 1926, pp. 8-9 ; id., « H. Walden. Ein Blick in Kunst », *Pečat' i revoljucija*, 3, 6, 1922, pp. 307-308 ; id., « I. Kon, obščaja estetika » (I. Kon, esthétique générale), *Krasnaja Nov'*, 4, 1921, pp. 289-290 ; id., « Iskusstvo i gospromyšlennost' » (L'art et l'industrie d'État), *Žizn' iskusstva*, 28, 1925, pp. 8-9 ; id., « Iskusstvo i kačestvo promyšlennoj produkcii » (L'art et la qualité de la production industrielle), *Sovetskoe iskusstvo*, 7, 1925, pp. 39-43 ; id., « Iskusstvo i organizacija byta » (L'art et l'organisation de la vie quotidienne), *Pečat' i revoljucija*, 4, 1926, pp. 83-89 ; id., « Iskusstvo i proizvodstvo » (L'art et la production), 2, 7, 1922, pp. 103-108 et 8, 1923, pp. 119-131 ; id., « Izobrazitel'nye iskusstva » (Les arts figuratifs), *Pečat' i revoljucija*, 7, 1922, pp. 140-146 ; id., « Jubilejnye sillogizmy » (Les syllogismes d'une commémoration), *Zrelišča*, 30, 1923, p. 17 ; id., « K. Malevič. Bog ne skinut » (K. Malevič. On ne s'est pas débarrassé de Dieu), *Pečat' i revoljucija*, 7, 1922, pp. 343-344 ; id., « Kino i konstruktivizm » (Cinéma et constructivisme), *Hudožestvennyj trud* [Moscou-Petrograd], 4, 1923, pp. 63-64 ; id., « Kinoplatforma » (Programme pour le cinéma), *Novyj LEF*, 3, 1928, pp. 34-37 ; id., « Kontr-revoljucija formy. O Valerii Brjusove » (La contre-révolution de la forme. À propos de V. Brjusov), *LEF*, 1, 1923, pp. 215-230 ; id., « Kvalificirovannyj čelovek ili gašiš » (L'homme qualifié ou le haschisch), *Zrelišča*, 6, 1922, p. 14 ; id., « Leonardo da Vinci », *Gorn*, 5, 1920, pp. 29-36 ; id., « Muzej utilitarnogo iskusstva » (Le Musée de l'art utilitaire), *Žizn' iskusstva*, 32, 1925, p. 4 ; id., « Na povorote » (Au tournant), *Tvori!*, 1, 1920, pp. 11-13 ; id., « Na putjah k proletarskomu iskusstvu » (Sur la voie de l'art prolétarien), *Pečat' i revoljucija*, 1, 1922, pp. 65-75 ; id., « Nastuplenie pravyh » (L'offensive de la droite), *Žizn' iskusstva*, 26, 1925, pp. 2-3 ; id., « Obščestvo hudožestvennoj promyšlennosti » (La société de l'industrie artistique), *Vestnik rabotnikov iskusstv*, 1-2, 1926, p. 6 ; id., « O hudožestvennoj kul'turnosti sredi rabočih » (La culture artistique des ouvriers), *Sovetskoe iskusstvo*, 9, 1925, pp. 63-65 ; id., « O hudožestvennom likvidatorstve » (Le liquidationnisme artistique), *Vestnik rabotnikov iskusstv*, 7, 1925, p. 4 ; id., « O novom etape v proletarskom hudožestvennom dviženii » (Nouvelle étape dans le mouvement artistique prolétarien), *Sovetskoe iskusstvo*, 6, 1925, pp. 16-19 ; id., « Organizacija revoljucionnogo prazdnika » (L'organisation de la fête révolutionnaire), *Proletarskoe studenčestvo*, 2, 1923, pp. 35-37 ; id., « Otržat', podražat' ili stroit' ? » (Refléter, imiter ou construire ?), *Gorn*, 1, 6, 1922, pp. 107-110 ; id., « Otvet na stat'ju Grigor'eva » (Réponse à l'article de Grigor'ev), *Žizn' iskusstva*, 33, 1925, pp. 4-6 ; id., « Oveščestvlenaja utopija » (L'utopie matérialisée), *LEF*, 1, 1923, pp. 61-64 ; id., « Počemu ne umerla stankovaja kartina » (Pourquoi la peinture de chevalet n'est pas morte), *Novyj LEF*, 1, 1927, pp. 38-41 ; id., « Pričem tut rabočij teatr ? » (Que vient faire ici le théâtre ouvrier ?), *Zrelišča*, 39, 1923, p. 3 ; id., « Princessa Brambilla », *Tvori!*, 1, 1920, pp. 14-15 ; id., « Proletariat i levoe iskusstvo » (Le prolétariat et l'art de gauche), *Vestnik iskusstv*, 1, 1922, pp. 10-11 ; id., « Puti proletariata v izobrazitel'nom iskusstve » (Les voies du prolétariat dans l'art figuratif), *Proletarskaja kul'tura*, 13-14, 1920, pp. 67-77 ; id., « Reakcija v živopisi » (La réaction en peinture), *Sovetskoe iskusstvo*, 4-5, 1925, pp. 70-74 ; id., « Russkoe iskusstvo » (L'art russe), *LEF*, 4, 1924, p. 211 ; id., « Segodnjašnie zadači iskusstva v promyšlennosti » (Les tâches actuelles de l'art dans l'industrie), *Sovetskoe iskusstvo*, 1, 1926, pp. 83-89 ; id., « Sintaksis Majakovskogo » (La syntaxe de Majakovskij), *Pečat' i revoljucija*, 1, 1923, pp. 84-102 ; id., « Sovremennyj hudožestvennyj rynek i stankovaja kartina » (Le marché de l'art contemporain et la peinture de chevalet), *Novyj LEF*, 2, 1928, pp. 7-11 ; id., « Stankovoe iskusstvo » (L'art de chevalet), *Tvorčestvo*, 1-4, 1922, pp. 54-60 ; id., « Utopija ili nauka ? » (Utopie ou science ?), *LEF*, 4, 1924, pp. 16-21 ; id., « 'Vešč', Berlin, nn. 1-3, pp. 56, 1922 », *Pečat' i revoljucija*, 7, 1922, pp. 341-342.

à un monde dans lequel toutes les frontières entre l'art, le travail et la vie seraient anéanties, et où la vie deviendrait l'œuvre d'art par excellence. Les galeries, ces lieux surannés destinés à l'exposition d'œuvres mortes disparaîtraient et l'art ferait irruption dans les rues, sur les places et dans la vie de tous les jours. L'art, pour la première fois, entrerait dans les usines, là où l'artiste se dépouillait de sa blouse de peintre pour travailler avec les ouvriers, côte à côte, ne prenant plus appui sur des notions obsolètes comme l'« inspiration » et la « fantaisie » puisque la créativité participait du processus productif dont elle connaissait les différentes phases et qu'elle était jouissance immédiate du produit. Dans ce monde imaginaire, sans marché, où le producteur et le consommateur ne faisaient qu'un, où l'ouvrier devenait artiste et l'artiste ouvrier, l'art devenait à la fois production et travail.

En examinant dans le détail l'itinéraire d'Arvatov au cours duquel il élabore sa théorie productiviste dans toute sa complexité, nous voyons comment elle se fonde sur l'idée d'une culture prolétarienne qui présente bien des affinités avec la pensée de Bogdanov, inspirateur du *Proletkul't*. C'est probablement durant le parcours du *Proletkul't* au productivisme que le problème de la création d'une culture prolétarienne se transforme en un projet social de construction de la vie. Une analyse comparative des travaux de Bogdanov et d'Arvatov, fait ressortir très nettement de nombreuses ressemblances soulignant la matrice commune à l'origine des deux mouvements<sup>67</sup>.

Dans le texte de Bogdanov *Elementy proletarskoj kul'tury v razvitii rabočego klassa* (*Éléments de culture prolétarienne dans le développement de la classe ouvrière*), leçons données par l'auteur pour l'organisation moscovite du *Proletkul't* au printemps 1919<sup>68</sup>, on trouve *in nuce* quelques idées à la base du productivisme, parmi lesquelles les plus importantes sont : 1. l'idée de l'ouvrier qui réunit en lui les figures de l'organisateur et de l'exécuteur, 2. le principe du travail considéré comme un processus créatif et positif (d'où la formule « production de biens matériels = production de biens artistiques »), 3. la conception du travail comme formateur de la vie quotidienne (*byt*), selon la prémisse que toute l'existence de l'ouvrier est déterminée par sa vie dans l'usine, 4. enfin, l'exaltation de la machine en tant que collaboratrice de l'homme et porteuse de la nouvelle beauté de la technique.

En pénétrant plus à fond dans la pensée arvatovienne, nous verrons comment ces idées sont propres au débat sur l'art dans la production et, bien souvent, comment elles réapparaissent, étoffées et développées, mais en aucun cas dénaturées, dans les écrits de Boris Arvatov.

Mais, au delà de ces prémisses communes, ce que nous tenons à souligner, ce sont les conclusions différentes auxquelles ces deux mouvements sont parvenus.

67. Nous avons traité cette comparaison de façon détaillée dans l'article « Le *Proletkul't* et le productivisme : continuité ou rupture ? », *Russica Romana*, [Rome], 4, 1997, pp. 159-188. Pour une analyse parallèle de la pensée des deux auteurs voir aussi A. I. Mazaev, *Koncepcija « proizvodstvennogo iskusstva » 20-h godov* (*La conception de l'« art productiviste » des années 20*), Moscou, 1975, pp. 205-269.

68. A. Bogdanov, *Elementy proletarskoj kul'tury v razvitii rabočego klassa* (*Éléments de culture prolétarienne dans le développement de la classe ouvrière*), Moscou, 1920.

Arvatov comme Bogdanov étaient convaincus que la culture prolétarienne était nécessaire, et qu'elle devait refléter la nouvelle société socialiste ; toutefois, ils en ont confié la réalisation à deux figures différentes. Bogdanov, toujours fidèle à des positions en conflit évident avec le schéma léninien du *Que faire ?*<sup>69</sup> (qui prévoyait l'introduction d'une conscience de classe venue de l'extérieur), continuait à proclamer la nécessité d'une « pureté de classe », une classe qui ne devrait en aucun cas subir la contamination des idées de l'*intelligencija* d'origine bourgeoise. Selon Bogdanov, un intellectuel d'origine bourgeoise ne pourrait quasiment jamais acquérir une mentalité véritablement prolétarienne.

Arvatov au contraire, dans son projet de création d'une culture et d'un art prolétariens, reconnaît un sujet historique différent quand il effectue sa tentative de récupération de l'ancienne classe des intellectuels. Il s'agit, bien entendu, d'une classe d'intellectuels qui doit se renouveler, en reniant ses origines bourgeoises, qui doit fréquenter les rues et les usines pour se fondre avec la classe ouvrière et en devenir l'interprète, le porte-parole en quelque sorte en matière d'art. Mais en réalité, cette classe restera toujours et malgré tout étrangère au prolétariat.

Par conséquent, la conception arvatovienne d'un artiste prolétarien se basait sur une supposition (la possibilité d'insuffler une âme d'ouvrier dans le corps d'un artiste bourgeois) fondamentalement en opposition avec celle de Bogdanov, qui concevait un corps ouvrier animé d'un esprit artistique purement de classe et prolétarien.

Pour mieux cerner la pensée arvatovienne, nous allons suivre maintenant le texte d'Arvatov qui semble le plus homogène, un texte sur l'art dans la production qui est en fait un recueil d'articles que l'auteur regroupe en 1926, *Iskusstvo i proizvodstvo. Sbornik statej*<sup>70</sup>.

Le livre comprend quatre parties ; la première examine le rapport entre le capitalisme et l'industrie artistique dans son acception de forme de production encore à un stade artisanal ; la deuxième offre un *excursus* historique sur l'évolution de l'art de chevalet ; la troisième étudie de manière très approfondie les relations entre l'art et la production dans l'histoire du mouvement ouvrier, et la quatrième conclut cette recherche en plaçant l'art dans le cadre du système de la culture prolétarienne. C'est-à-dire qu'Arvatov part de l'examen (critique) du rapport art/production à l'intérieur de la société capitaliste pour formuler l'hypothèse de la création d'un nouvel art productiviste, adapté à la nouvelle société socialiste.

Nous laisserons de côté ici l'analyse de la première phase, la phase « destructive » qui se réfère à l'époque capitaliste, pour nous intéresser de plus près à la seconde phase, la phase « constructive », où l'auteur conçoit le projet de l'art dans la production. La phase du « projet » commence elle aussi par un *excursus* historique où l'on définit le processus de l'évolution de l'art en relation avec le mouvement ouvrier<sup>71</sup>. C'est à ce moment précis qu'Arvatov mentionne avec beaucoup de

69. V. I. Lenin, *Čto delat' ? (Que faire ?)*, Moscou, 1902.

70. B. Arvatov, *Iskusstvo i proizvodstvo. Sbornik statej (L'art et la production. Recueil d'articles)*, Moscou, 1926.

71. *Ibid.*, pp. 74-94.



lucidité le rapport qui s'est formé, petit à petit, entre les artistes de l'avant-garde et la révolution. La lutte contre le passé, voilà ce qui a uni ces deux éléments, mais la victoire d'Octobre a détruit ce lieu commun. La révolution devient une exigence de pouvoir et elle commence à donner des ordres :

« Artistes ! Nous vous avons donné ce que vous demandiez, maintenant c'est vous qui devez nous donner ce que nous demandons. Donnez-nous des affiches, des illustrations, des tableaux, donnez-nous des œuvres qu'on puisse utiliser et comprendre maintenant, tout de suite ; nous ne pouvons pas attendre. »<sup>72</sup>

Mais ces ordres font naître un état conflictuel entre l'*intelligencijs* et le pouvoir soviétique. Les intellectuels refusent de se dissoudre dans une identité qui les assimile à la masse : « Les artistes de gauche répondirent que leur devoir, c'était la révolution, la conscience, qu'il fallait élever les masses à leur niveau au lieu de faire appel à une Russie dépourvue de culture. »<sup>73</sup> La force révolutionnaire fait office d'élément catalyseur qui déchaîne une situation conflictuelle entre les forces de gauche en politique (la classe ouvrière) et les forces de gauche dans l'art (artistes d'avant-garde, *levye*, partisans de l'art abstrait)<sup>74</sup>. Ce conflit aboutira à la défaite de ces derniers ainsi qu'à l'échec de l'art de droite (l'art figuratif), puisque ces deux courants se révèlent l'expression de l'art pur, de l'art de chevalet. C'est de l'échec subi par l'art pur, de l'incapacité (ou du refus) d'obéir aux ordres de la révolution qu'à l'intérieur des *levye*, va naître le groupe des productivistes.

Cette analyse reproduit un schéma courant de l'historiographie soviétique, suivant laquelle le passage du capitalisme au socialisme s'effectue à partir de la constatation de l'échec et de la crise du système capitaliste préexistant. Tandis qu'au niveau social cela signifie la crise du système productif, dans le domaine de l'art il s'agit de l'échec de l'art pur. L'état de « désagrégation » qui constitue le début du processus de transition produit les bases matérielles pour la naissance et le développement du nouveau système social (socialisme) et artistique (art productiviste). La théorie du productivisme naît donc, suivant le schéma arvatovien, au sein du courant des artistes de gauche, eux-mêmes expression de la crise de l'art. Selon Arvatov, cette théorie part de la critique des conceptions qui sont à la base de l'esthétique bourgeoise, et elle substitue aux problèmes formels « le problème des méthodes du travail artistique »<sup>75</sup>. La reconnaissance de l'« état de désagrégation » entraîne la rupture totale avec le passé. Le fruit de la révolution prolétarienne, né de la vieille pourriture, liquide toute méthode artistique artisanale et individuelle, de

72. B. Arvatov, « Izobrazitel'nye iskusstva », *art. cit.*, p. 143 ; également dans id., *Iskusstvo i proizvodstvo*, *op. cit.*, p. 83.

73. *Ibid.*.

74. Il est bon de préciser que le syntagme *levye hudožniki*, « artistes de gauche », a une connotation plus artistique que politique, il en résulte que, généralement, on le traduit par « artistes d'avant-garde ».

75. *Ibid.* p. 85.

droite aussi bien que de gauche. Il ne s'agit toutefois pas d'un processus tout à fait pacifique. Il est marqué en effet par des manifestations témoignant d'une certaine rigidité de classe de la part des intellectuels, qui essaient de se retrancher derrière le chevalet qu'ils voulaient détruire auparavant : « Il y eut une réaction psychologique dont le résultat fut l'émouvante unification des artistes de droite et de gauche (*Mir iskusstva*)<sup>76</sup> sur un terrain de résistance, d'autodéfense contre l'épouvantail menaçant du productivisme. Le chevalet devint plus cher que les divergences profondes qui l'avaient concerné »<sup>77</sup>. Ce n'est qu'à la fin d'une « longue sélection et d'une lutte acharnée »<sup>78</sup> qu'on voit naître, au sein de la gauche, le groupe des constructivistes, groupe qui se base sur l'étude et l'élaboration des matériaux réels, comme étapes de transition vers l'ingénierie constructiviste (*konstruktorskaja inženerija*).

Arvatov prend ses distances avec l'art abstrait d'avant-garde, mais malgré tout il le définit comme « le pont historique par où la classe ouvrière doit forcément passer pour gagner le rivage de sa créativité autonome »<sup>79</sup>. Le « rivage », c'est-à-dire le but, c'est l'art prolétarien socialement et consciemment finalisé, dont les points de départ et d'arrivée sont indissociables de la vie. Selon Arvatov, l'art d'avant-garde (constructivisme, futurisme, art abstrait) a joué un rôle très important, pour le nouvel emploi des matériaux aussi bien que pour la nouvelle conception de la forme. S'il est vrai que pour construire des formes socialement finalisées il est nécessaire de partir du matériau et des méthodes adoptées pour le travailler, le premier pas en ce sens a été fait par les partisans de l'art abstrait qui, par le cubisme et le futurisme, sont arrivés à l'emploi des matériaux purs. « Ils ont démontré les premiers que le matériau a ses lois, et que leur connaissance est le premier devoir de l'artiste. »<sup>80</sup> Et c'est toujours grâce à eux que la forme n'est plus considérée comme le point de départ, mais plutôt comme le point d'arrivée du processus artistique, puisque ce sont à la fois la destination du produit et le matériau qui le compose qui en changent la forme. Et puisque la forme a un but social, elle remplace le contenu : « Le contenu n'est que le but social de la forme. Si on utilise la forme de façon finalisée, elle se remplira de contenu... »<sup>81</sup>. Cependant, cet art abstrait, dont l'existence est légitimée du fait qu'il se présente comme le « pont historique » vers l'art prolétarien, diffère de l'art abstrait prolétarien qui est en train de naître. En effet, ce dernier conçoit un espace où l'on peut expérimenter les matériaux, non pas sous la férule de l'artiste-chef du laboratoire, mais grâce au travail de groupe des artistes et des théoriciens, où chaque tâche n'est que la conséquence nécessaire et objective de prémisses

---

76. *Mir iskusstva* est une organisation artistique qui se forme en 1900 à Saint-Petersbourg et qui compte parmi ses membres A. N. Benue et S. P. Djagilev. Jusqu'en 1904 elle publie la revue du même nom, une revue d'arts figuratifs à l'orientation antiacadémique.

77. B. Arvatov, *Iskusstvo i proizvodstvo*, op. cit., p. 86.

78. *Ibid.*, p. 87.

79. B. Arvatov, « Proletariat i levoe iskusstvo », art. cit., p. 10.

80. *Ibid.*

81. *Ibid.*

réelles et conscientes »<sup>82</sup>. Mais quelle est la raison qui fait de cette phase abstraite une étape nécessaire sur le chemin qui mène à l'art productiviste ? C'est le « matériau employé de façon abstraite ». Son fondement, c'est le fait que le processus productif est constitué par trois éléments : « Le matériau pur, la méthode de travail et la destination du produit »<sup>83</sup>. C'est pourquoi la présence de l'artiste à l'intérieur de l'usine est inconcevable s'il n'est pas à même de travailler des matériaux purs : « Seuls les peintres abstraits sont donc aptes à la production »<sup>84</sup>, et ils sont les pré-curseurs de l'artiste prolétarien.

Selon le schéma arvatovien, il ressort que le mouvement pour l'art productiviste résulte de plusieurs forces qui ont agi simultanément : 1. *la révolution technique*, qui a introduit de nouvelles formes dans la vie quotidienne ; 2. *la révolution artistique*, qui a sanctionné le passage de la « représentation » à la « construction » ; 3. *la révolution sociale*, qui a imposé une réorganisation totale de la vie. Le résultat de l'interaction de ces forces, c'est la naissance d'un groupe d'artistes et de théoriciens autour du Front gauche des arts (LEF)<sup>85</sup>. Selon Arvatov, le programme élaboré par le LEF se base sur l'étude d'une époque fondamentalement technique et industrielle, et se propose de « réaliser un lien organique entre l'art et la production des valeurs matérielles, entre l'art et l'industrie »<sup>86</sup>. Le critère artistique adopté doit être celui du fonctionnalisme (*celesoobraznost'*). C'est en introduisant les notions de fonctionnalisme et de « qualité » qu'on arrive à légitimer l'entrée de l'art *dans* la production et donc à reconnaître une identité parfaite entre l'art *et* (=) la production.

Après son *excursus* où il définit l'évolution de l'art par rapport au mouvement ouvrier, Arvatov aborde le problème du rapport qu'on doit établir entre l'art et la culture prolétarienne<sup>87</sup>. L'auteur abandonne alors l'analyse historique pour présenter le projet de création d'un rapport fonctionnel entre l'art et la culture ouvrière, c'est-à-dire entre l'art et le processus productif à l'intérieur d'une société socialiste. Tandis que dans la phase précédente il a cherché à reconstituer la généalogie du rapport art/production dans le passé, il s'agit maintenant de commencer le véritable processus de production de la théorie productiviste qui trouvera sa place dans la société socialiste. En tentant d'insérer cet art naissant à l'intérieur de la culture prolétarienne, l'auteur montre, dans un préambule méthodologique, quelles seront les quatre articulations spécifiques de l'idéologie productiviste : « Si l'on analyse les

82. *Ibid.*

83. *Ibid.*

84. *Ibid.*, p. 11.

85. Arvatov emploie le terme *lefovcy* (membres du LEF) pour désigner le groupe productiviste, tout en expliquant qu'il l'emploie dans un sens très large. En effet, comme nous l'avons vu dans la première partie, la composition interne du LEF est particulièrement hétérogène et ne comprend pas seulement des partisans du productivisme.

86. B. Arvatov, *Iskusstvo i proizvodstvo*, *op. cit.*, p. 89.

87. *Ibid.*, pp. 95-130.

différents aspects de la créativité artistique, il apparaît que la pratique de l'art présente quatre problèmes : 1. la technique artistique, 2. la coopération dans l'art, 3. l'idéologie des artistes, 4. l'art et le *byt* »<sup>88</sup>.

Essayons maintenant d'analyser dans leurs moindres détails les quatre points de la pratique artistique dégagés par Arvatov, pour tenter de mettre au point sa théorie de l'art dans la production.

1. En ce qui concerne le premier point (la technique artistique), Arvatov souligne la contradiction entre l'art et la technique à l'intérieur du système capitaliste. La classe ouvrière ne peut dépasser cette contradiction qu'en abolissant la barrière entre la technique artistique et la technique sociale. Il s'agit d'effacer cette vieille division d'un monde d'un côté artistique et de l'autre non artistique, pour construire le pont qui relie l'art à la vie et dont les bases reposent sur les ruines des vieux fétiches bourgeois. Il faut dépasser le fétichisme des *méthodes* de travail artistique bourgeois, des *matériaux* privilégiés par l'artiste de chevalet, et des *instruments* qu'il emploie. L'art prolétarien prévoit l'adoption de formes et de méthodes utiles, finalisées, l'emploi de matériaux non nobles et la « technicisation » des moyens de production (les instruments de la technique à la place du pinceau du peintre) : « Une 'électrification' particulière de l'art, l'emploi de l'ingénierie dans le travail artistique : voilà le but formel que la pratique prolétarienne se fixe actuellement »<sup>89</sup>. Et c'est par la technique que passe la notion de fonctionnalisme qui doit pénétrer toutes les branches de l'art prolétarien. Un caractère fonctionnel conséquent, ayant plusieurs aspects : technique, social et idéologique :

« L'art prolétarien doit se baser sur le principe du caractère fonctionnel objectif – qui doit être, dans ce cas particulier, celui de la classe – et universel. Cette dernière acception comprend le caractère fonctionnel technique aussi bien que social et idéologique, et dépend du travail du matériau (constructivité, économie, calcul des propriétés, etc.) et de l'organisation des formes (élimination des décorations extérieures, des imitations de styles banals, du caractère illusoire, des stéréotypes traditionnels), et elle accepte également la modernité en s'adaptant à la vie quotidienne »<sup>90</sup>.

---

88. *Ibid.*, p. 94. L'analyse de ce dernier point montre encore une fois comment la pensée de Bogdanov et celle d'Arvatov s'influencent réciproquement. En effet, Bogdanov affirme : « Examinons avant tout ce qu'est l'art dans la vie de l'humanité. Il va en organiser les forces mais en toute indépendance, sans aucun contact avec les devoirs du citoyen. [...] Son contenu, c'est la vie *tout entière*, sans aucune limite ni interdiction » (Cf. A. A. Bogdanov, « Čto takoe proletarskaja poezija ? » (Qu'est-ce que la poésie prolétarienne ?), *Proletarskaja kul'tura*, 1, 1918, p. 14). Nous retrouvons de même, chez Arvatov, la pensée suivante : « L'art en tant qu'instrument direct pour l'édification de la vie, l'art utilisé consciemment et conformément à un plan, voilà la formule d'un art prolétarien. » (Cf. B. Arvatov, *Iskusstvo i proizvodstvo*, *op. cit.*, p. 104).

89. *Ibid.*, p. 99.

90. *Ibid.*, p. 100.

2. En ce qui concerne le problème de la collaboration (*sotrudničestvo*) artistique, l'approche arvatovienne rappelle, encore une fois, celle de Bogdanov<sup>91</sup>. Il s'agit d'une analyse qui part d'une supposition : pouvoir fonder une société sans division entre le travail manuel et le travail intellectuel, une société sans marché, où l'art de chevalet – « matérialisation, dans la forme du produit, de la production artistique bourgeoise de marchandises »<sup>92</sup> – n'a plus de raison d'être. Une société différente, qui réaliserait la socialisation du travail artistique, et qui, sur la base de la collectivisation totale, aurait un « bénéficiaire collectif »<sup>93</sup>. Pour réaliser ce plan, il est nécessaire de créer des collectifs artistiques de prolétaires, qui doivent fusionner avec ceux qui réunissent les travailleurs d'autres secteurs similaires de la production. La production de valeurs artistiques doit être en relation étroite avec les matériaux employés dans chaque secteur artistique spécifique. Cet échange entre les différents processus de production favorise la collaboration des artistes avec les techniciens qui travaillent côte à côte dans le cadre d'une production unifiée, répondant aux « exigences objectives de la production sociale »<sup>94</sup>.

3. Après avoir résolu le problème de l'organisation matérielle de la production artistique, Arvatov propose de résoudre celui de l'idéologie de l'artiste. En effet, celui-ci ne peut pas travailler en accord avec le système socialiste s'il n'est pas conscient de la tâche et du rôle que l'État lui attribue. La spontanéité (*stihijnost*) de l'art bourgeois doit être éliminée ; elle n'a plus de place à l'intérieur du système culturel prolétarien, « conscient et planifié ». De même que les actions politiques et économiques de la classe ouvrière suivent les lois scientifiques du marxisme et de l'organisation scientifique du travail, la pratique artistique doit, elle aussi, aller dans cette direction. « La politique artistique du prolétariat consiste à normaliser les processus de création artistique, à les rationaliser, et à imposer consciemment des tâches et des méthodes pour le développement de l'art »<sup>95</sup>.

Pour Arvatov, se poser le problème de l'idéologie de l'artiste, c'est tenter de forger un nouveau type d'artiste et cela demande une intervention à deux niveaux. D'une part, il s'agit d'intervenir à travers la critique pour en canaliser la production, de l'autre il faut agir sur sa formation pour en prévenir toute activité anarchique et

---

91. C'est justement la notion de *sotrudničestvo* qui, selon Bogdanov, constitue une des conditions nécessaires à la réalisation de la nouvelle société socialiste : « La collaboration fraternelle ne revêt pas de forme toute prête, elle est en voie de développement et, selon les lieux, elle présente des stades différents et la conscience fraternelle va suivre, mais, bien sûr, à une certaine distance. C'est la voie principale du parcours du prolétariat, mais cette collaboration est bien loin d'être achevée, même dans les pays les plus avancés. Cette réalisation ne pourra se faire totalement que sous le *socialisme*, le socialisme qui n'est autre que l'organisation fraternelle de toute la vie de la société » (Cf. A. Bogdanov, « Čto takoe proletarskaja poezija ? », *art. cit.*, p. 19).

92. B. Arvatov, *Iskusstvo i proizvodstvo*, *op. cit.*, p. 102.

93. *Ibid.*, p. 104.

94. *Ibid.*

95. *Ibid.*, p. 107.

individualiste. D'où l'importance qu'Arvatov attribue à l'éducation. Pour Arvatov, le système de production de l'idéologie est étroitement lié à cette dernière. C'est pourquoi la réforme de l'éducation, qui doit concerner la classe artistique aussi bien que les autres, revêt une si grande importance à cette époque-là. En effet, l'objectif de l'éducation prolétarienne est l'organisation du « matériau humain » pour la création d'un « homme social actif »<sup>96</sup>. L'« homme social » doit être élevé et « organisé » dans toutes ses activités. Cette pratique organisatrice et formelle efface la division entre figure artistique et non artistique : « Tous les hommes doivent savoir marcher, parler avec juste raison, et ils doivent savoir construire autour d'eux un monde d'objets dotés de caractéristiques qualitatives qui leur soient propres »<sup>97</sup>. Il s'agit de créer une « personnalité sociale harmonieuse », sans contradictions de classe. La socialisation et la technicisation sont les instruments qui permettent d'appliquer les méthodes de la créativité artistique au système pédagogique prolétarien ; ces méthodes deviennent alors « un instrument » idéal fait pour l'éducation d'un homme « qui organise consciemment les formes de son activité et les formes de son milieu »<sup>98</sup>. Les différents secteurs artistiques deviennent des terrains d'essai pour la production de nouveaux comportements, et les méthodes et les techniques adoptées servent d'instruments d'expérimentation. Dans ce but, Arvatov étudie attentivement le phénomène théâtral : « Il faut repenser la préparation des acteurs de telle sorte que leurs instructeurs puissent leur enseigner à marcher dans la rue, à organiser des fêtes, à prononcer des discours, à savoir se conduire dans les situations concrètes les plus variées »<sup>99</sup>. Ce processus de restructuration doit investir tous les secteurs de l'art, de façon à couvrir toutes les sphères de la vie.

Arvatov continue son enquête sur l'éducation en explorant surtout la sphère artistique. À l'intérieur du schéma arvatovien, la créativité artistique devient le moyen permettant d'organiser toutes les sphères de la vie. L'esthétique et la pratique se fondent et, grâce à la fusion de la forme avec le but, la classe ouvrière doit atteindre une organisation des formes de la vie présentant un caractère fonctionnel objectif. Mais cette fusion est conçue comme une subsumption du premier facteur (esthétique, forme) au second (pratique, fin), étant donné que le passage du monde des rêves à celui de la réalité implique la soumission de l'instance esthétique à l'utilitaire. La notion de « composition » est donc remplacée par celle de « construction », puisque chaque objet doit être construit et perçu comme un « organisme vivant et finalisé »<sup>100</sup>.

---

96. « La toute première éducation du prolétariat consiste à préparer un matériau humain qui soit capable, avant tout, d'aller toujours plus avant dans la direction désirée (même en cas de résistance extrême aux 'réactions hostiles du milieu' et, ultérieurement, qu'il soit socialisé au maximum. Toutes ces nécessités éducatives peuvent être réalisées grâce à une éducation moniste de l'homme de classe » (*ibid.*, p. 109).

97. *Ibid.*, p. 110.

98. *Ibid.*, p. 111.

99. *Ibid.*

100. *Ibid.*, p. 113.

4. L'analyse du rapport *art/byt* proposée par Arvatov est étroitement liée à l'idée bogdanovienne de la fonction de l'art à l'égard de la vie et de la société. Le rôle de l'art en tant que fonction sociale organisatrice implique, pour Bogdanov, que la tâche de l'artiste consiste à exercer une « fonction responsable », celle de l'« organisateur des forces vives de la grande collectivité »<sup>101</sup>. Et « le *byt* – nous dit Arvatov – est le système plus ou moins stable de formes primitives que l'être social assume à chaque instant donné »<sup>102</sup>. Il faut transformer l'art en un instrument qui organise et façonne la vie sociale, le *byt*. Et l'art est déjà entré dans la vie quotidienne, après avoir quitté les lieux et les méthodes de travail qui lui étaient réservés, et après avoir renoncé aux matériaux « nobles » dont il faisait un usage exclusif ; il est prêt à façonner la vie quotidienne. Comme nous l'avons déjà vu, cette dernière est en relation étroite avec l'être social, dont l'évolution se reflète sur elle. Tandis que le *byt* se constitue d'une façon anarchique dans la société bourgeoise, la classe ouvrière doit organiser l'être social d'une façon consciente et planifiée, et changer par là les formes de la vie quotidienne. Il s'agit d'effectuer le passage de la *stihijnost'*, de l'anarchie, à l'organisation, au « changement normalisé de la vie quotidienne »<sup>103</sup>. Et celle-ci ne s'organisera plus comme un système rigide et défini, mais elle prendra tour à tour les formes d'une existence sociale qui va suivre l'évolution des forces productives :

« La fusion complète des formes artistiques avec celles du *byt*, la pénétration totale de l'art dans la vie, la création d'une existence sociale parfaitement organisée et rationnelle au plus haut degré, renouvelée sans arrêt, rendront la vie harmonieuse, permettront le développement joyeux et complet de toutes les activités sociales et aboliront en outre le concept même de *byt*. Celui-ci, en effet, implique quelque chose de statique, de raide, qui disparaîtra, étant donné que *les formes de l'existence*, ce que l'on appelle *byt* actuellement, se transformeront constamment selon les changements des forces productives. »<sup>104</sup>

L'évolution continuelle du système socialiste, qui abolit toute forme d'existence pétrifiée, remplace l'immobilisme du système bourgeois, cause de routine. Avant d'atteindre le but final par le passage de la vie quotidienne (statique) à l'existence sociale (en évolution), il est nécessaire, d'après Arvatov, de définir les caractéristiques du *byt* prolétarien dans la période de transition du moment. Il doit respecter premièrement une connexion étroite avec la production et deuxièmement une tendance affranchie de la tradition et guidée par une volonté tendant à finaliser les formes. Pour la réalisation de ce plan, le prolétariat doit se rendre compte que ses actions, forcément organisées, concernent tous les niveaux du social. Un social qu'on ne peut plus influencer de façon superficielle, en ne touchant qu'aux formes

101. A. Bogdanov, « Naša kritika », *art. cit.*, p. 21.

102. B. Arvatov, *Iskusstvo i proizvodstvo*, *op. cit.*, p. 114.

103. *Ibid.*, p. 117.

104. *Ibid.*

extérieures, comme le vieil art le faisait mais qui devient plutôt un genre de vie complètement reconstruit dans sa forme et dans son contenu. Voilà ce qui constitue la tâche de l'artiste prolétarien.

L'édification de la vie quotidienne entraîne donc tout particulièrement des problèmes d'organisation concernant la production. En effet, celle-ci doit avoir un rapport de coordination étroite avec la consommation qui privilégie, dans une économie naturelle, c'est-à-dire socialiste, la qualité du produit. Il faut donc forger des formes correspondant aux caractéristiques pratiques et utilitaires de l'usage. Et c'est alors que les formes de la vie quotidienne et les formes des produits de la production se fondent et se confondent, et qu'elles annulent la vieille formule « pétrifiée » du *byt* bourgeois. La notion de « qualité de la production », que l'auteur avait déjà traitée dans un article de 1925<sup>105</sup>, commence à avoir des contours plus nets. L'instance principale de la valeur d'usage impose une amélioration qualitative, qui ne peut se faire que par l'organisation scientifique du travail :

« Les tendances de la grande production de notre temps, et donc de l'industrie soviétique nationalisée aussi, en passant par la NOT<sup>106</sup>, n'aboutissent pas à une offre spontanée du marché, mais à l'organisation directe de la consommation par l'industrie centralisée. Elles mènent au calcul collectivisé de masse des besoins de la société, à leur satisfaction rationnelle donc à une inventivité productive et planifiée. »<sup>107</sup>

La lutte pour la qualité de la production n'est pas une bataille pour répondre aux demandes du marché, mais elle se transforme en « lutte pour la révolution de la culture matérielle »<sup>108</sup>. Le passage de la production à la consommation n'a plus aucune phase intermédiaire : l'artiste-ingénieur doit bâtir le pont qui les relie selon une solution de continuité. L'entrée de l'artiste dans la production devient une exigence du système économique socialiste. Après avoir éliminé la phase de marché, il

105. Cf. B. Arvatov, « *Iskusstvo i kačestvo promyšlennoj produkcii* », *art. cit.*, pp. 39-43.

106. L'organisation scientifique du travail (*naučnaja organizacija truda* – NOT) a son origine dans le taylorisme, fondé sur les principes posés par F. W. Taylor (1856-1915) en 1903. Le taylorisme vise à obtenir la productivité maximum par l'intermédiaire d'un bureau d'étude, qui précise quand et comment le travail doit être exécuté, qui organise les opérations élémentaires nécessaires à l'exécution de ce travail de façon à prévoir, grâce aux données accumulées, les délais d'exécution correspondants, et enfin qui prépare les instructions concernant les modalités d'exécution et l'outillage nécessaire. Les pivots du système reposent sur l'analyse des mouvements et le chronométrage. C'est sur la base du taylorisme que se développera le programme de rationalisation-standardisation productive de la NOT. L'une des références bibliographique les plus complètes sur la NOT est offerte par *Naučnaja organizacija truda dvadcatyh godov. Sbornik dokumentov i materialov* (*L'organisation scientifique du travail dans les années 20. Recueil de documents et de matériaux*), Kazan', 1965. Toujours à ce sujet, parmi les études soviétiques les plus récentes, cf. E. B. Korickij, Ju. A. Lavrikov, A. M. Omarov, *Sovetskaja upravlenčeskaja mysl' 20-h godov* (*La conception soviétique des années 20 de la gestion*), Moscou, 1990 et E. B. Korickij, ed., *U istokov NOT* (*Aux sources de la NOT*), Leningrad, 1990.

107. B. Arvatov, « *Iskusstvo i kačestvo promyšlennoj produkcii* », *art. cit.*, p. 41.

108. *Ibid.*, p. 42.



faut maintenant miser sur l'« organisation de la consommation, c'est-à-dire du *byt matériel* »<sup>109</sup>. Mais Arvatov considère l'organisation et la planification de la vie quotidienne comme son anéantissement. Dans ce processus de production du nouvel être social, l'art, créateur de formes, est investi d'une des tâches les plus importantes. Mais « pour ce faire il faut [...] collectiviser et rendre scientifique la créativité artistique aussi bien que l'organisation de l'existence et l'énergie technique qui pousse la société, c'est-à-dire la production »<sup>110</sup>.

Le projet arvatovien d'un art productiviste part donc de la conception de l'art vu comme une force organisatrice de la société, une société basée sur la coopération et sur la collaboration, ce qui requiert de la part des artistes une nouvelle formation technique et un nouveau credo idéologique. Le résultat de ce processus va être la fusion de l'art avec la vie de tous les jours, dans un monde totalement artistique, un monde où l'homme et la vie sont l'expression de l'art à son plus haut degré.

Mais alors, quelle est la physionomie du nouvel artiste arvatovien ? Nous la retrouvons déjà esquissée dans quelques-unes des pages du texte examiné, là où se dessine la figure clé de l'artiste-ingénieur. À partir du moment où l'on attribue à l'art une fin technico-sociale, l'activité artistique ne peut se réaliser qu'en collaboration avec l'ingénieur et c'est alors que naît cette nouvelle figure.

Pour Arvatov, « l'entrée de l'art dans la production n'est ni un moyen pour sauver l'art, ni la voie pour créer une esthétique des objets, mais une amélioration de la production même. L'œuvre d'art la plus parfaite est un objet de haute qualité, d'une construction aisée et adéquate, dont la forme est pour beaucoup dans la réalisation de sa tâche »<sup>111</sup>. Pratiquement cela signifie dépasser ou bien refuser l'esthétique bourgeoise, dont l'ingénieur se nourrit encore. Le projet de rééducation de la classe des artistes et des ingénieurs prévoit pour les uns la fin de l'art du passé, de l'art inutile, de l'art comme fin en soi, et pour les autres une prise de conscience de ce que l'esthétique passe aujourd'hui par la technique. L'ingénieur doit se rendre compte que « la machine qu'il a inventée est infiniment plus parfaite que les ornements, les fioritures et les objets d'art appliqué ou pas, héritage de l'art pur, que l'ingénieur révère comme des créations d'une inspiration inconcevable »<sup>112</sup>. L'ingénieur, né comme figure de « projeteur », fruit de la scission entre l'esprit et la main, entre le travail intellectuel et le travail manuel, n'a pas l'œil exercé à la recherche de l'élément esthétique. Pour lui, la machine est un pur problème mathématique, à résoudre à l'aide des sciences exactes, comme la mécanique, les mathématiques et la physique. Et les lieux où il apprend ce savoir sont les écoles professionnelles, dont les programmes d'enseignement ne comprennent pas l'étude des arts. Son entrée dans l'usine et sa collaboration avec l'artiste impliqueraient que la production demeure entre les mains de deux éléments qui lui sont étrangers, puisque formés ailleurs

---

109. B. Arvatov, « *Iskusstvo i organizacija byta* », *art. cit.*, p. 83.

110. *Ibid.*, p. 89.

111. B. Arvatov, *Iskusstvo i proizvodstvo*, *op. cit.*, p. 91.

112. *Ibid.*

et détenteurs de savoirs différents. Il s'agit donc d'aborder deux problèmes différents : premièrement arriver à une collaboration entre deux figures qui n'ont jamais opéré à l'unisson (l'artiste et l'ingénieur) ; deuxièmement faire face à la difficulté d'être étranger à l'usine. C'est pour cela qu'on conçoit une restructuration de l'éducation selon laquelle « avant tout, il est nécessaire et inévitable d'effectuer une révolution productive à l'intérieur de l'art : une nouvelle éducation basée sur l'ingénierie pour les artistes »<sup>113</sup>. C'est seulement de cette façon, en faisant de l'artiste-*proizvodstvennik* (c'est-à-dire de l'artiste-productiviste) un ingénieur-constructeur qui opère en même temps dans le domaine de l'art, de la technique et de la science, qu'il est possible de passer de la sphère des illusions à celle de l'édification de la vie matérielle. Ensuite, l'artiste-ingénieur poursuivra son éducation sur le lieu même du processus de production immédiat, puisque pour satisfaire les exigences de la production il est nécessaire que les méthodes de son activité créatrice prennent corps à l'intérieur de l'usine.

Après avoir tracé le processus de formation du *hudožnik-inžener*, Arvatov en détermine les tâches principales. Tout d'abord, le premier devoir social est l'édification du *byt*, la construction de la vie matérielle. Mais cela ne suffit pas. En effet, nous dit l'auteur, « l'entrée de l'artiste dans la production avec son rôle d'ingénieur-constructeur est importante non seulement pour l'organisation de la vie quotidienne, mais pour le développement technique aussi »<sup>114</sup>. La notion de « développement technique » s'entend ici comme la capacité de fournir à la technique de nouvelles formes ne reproduisant pas simplement les formes du passé. La science, la technique industrielle et l'art fusionnent grâce au travail que conduisent en commun l'artiste-ingénieur et les techniciens-inventeurs. Le *hudožnik-inžener* doit trouver de nouvelles formes pour les objets dans la production, et ces formes encourageront à leur tour la production « en libérant le développement technique du pouvoir du modèle »<sup>115</sup>. La troisième tâche fondamentale de l'artiste-ingénieur est de devenir le trait d'union entre la production et la consommation. Si le nouvel État socialiste doit résoudre le problème de la coordination entre la consommation et la production, il faudra prendre garde non seulement au rapport quantitatif entre la demande et l'offre du produit, mais aussi à la qualité du travail. Ce projet arvatozien montre clairement comment les productivistes ont tenté de dépasser la valeur d'échange de la marchandise, dont ils ne soulignent que la valeur d'usage. Il s'agit d'un projet qui prévoit à moyen terme l'abolition du marché. D'après la formule marxienne, dans cette phase intermédiaire ce sont les hommes eux-mêmes qui s'échangent sur le marché sous forme de travail cristallisé dans la marchandise. La suppression de ce passage débarasserait immédiatement la capacité de travail du

---

113. *Ibid.*, p. 92.

114. *Ibid.*, pp. 117-118.

115. *Ibid.*, p. 118.

rapport de marché<sup>116</sup>. Le grand projet des *proizvodstvenniki*, c'est la création d'une société où il n'y aurait plus aucune distinction entre le producteur de marchandises (*proizvoditel'*) et le producteur de valeurs artistiques (*hudožnik*). Ils ne feraient plus qu'un, abolissant ainsi la vieille dualité entre le travail et la créativité. Celle-ci est intrinsèque au travail et elle appartient à la catégorie du travail concret. Sur la scène de la nouvelle société sans marché il y aura une nouvelle figure, celle du producteur, qui est en même temps l'utilisateur de la marchandise produite.

Pour Arvatov, l'entrée de l'artiste dans la production est étroitement liée aussi au problème de l'industrialisation. La non-compétitivité de l'industrie soviétique sur le plan international et les schémas rigides qui enlèvent aux produits soviétiques toute inventivité demandent une nouvelle impulsion. La production doit nécessairement sortir de l'impasse où elle se trouve, et pour ce faire il faut encore avoir recours, dans une première phase, à l'esprit artistique. « Malgré l'orientation décorative de l'art appliqué, celui-ci sera à même d'améliorer la production soviétique en la sauvant du mauvais goût de nos ingénieurs »<sup>117</sup>. Dans cette première phase on laisse encore place au débat et aux expériences des artistes, mais par la suite cette activité irrationnelle sera enfermée dans des schémas qui pourront la mesurer et la contrôler. L'impulsion artistique doit être exploitée comme une force de dissuasion dans un processus qui sera contrôlé dans tous les cas par les normes de la NOT. L'invention de l'artiste-ingénieur répond à cette exigence, et ce n'est pas par hasard si « la lutte pour l'amélioration de la production »<sup>118</sup> lui est confiée, et si elle est conçue en fonction de sa présence à l'intérieur de la production :

« La qualité du produit est sa forme, sa construction. C'est pourquoi la production socialiste devra coordonner la forme des produits avec les formes suggérées par leur consommation fonctionnelle et pratique. C'est là la tâche de la production artistique, une tâche qui ne pourra être accomplie que par des ingénieurs capables de créer les formes du *byt* aussi bien que celles des produits de la production, autrement dit par des artistes-ingénieurs. »<sup>119</sup>

À ce stade, la créativité et la fantaisie des artistes doivent éliminer le gaspillage d'énergies dépensées dans des inventions fantastiques, pour se consacrer à une « véritable édification technique »<sup>120</sup>. La rationalité de la production englobe le sens artistique.

---

116. À ce propos, Jean Baudrillard soutient que l'interprétation marxienne de la valeur d'usage semblerait l'exclure du domaine de l'économie mercantile, en lui laissant la possibilité de renaître, « au delà de l'économie marchande, de l'argent et de la valeur d'échange, dans l'autonomie glorieuse du rapport simple de l'homme à son travail et à ses produits [...] ». » (J. Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972, p. 155). Et il semble que c'est sur cette utopie d'un rapport simple entre l'homme et son travail, entre l'homme et ses produits, que les productivistes ont édifié leur projet d'une société socialiste. (Pour une critique de la notion marxienne de la valeur d'usage cf. *ibid.*, pp. 155-171).

117. B. Arvatov, « Iskusstvo i kačestvo promyšlennoj produkcii », *art. cit.*, p. 40.

118. *Ibid.*, pp. 39-43.

119. B. Arvatov, *Iskusstvo i proizvodstvo*, *op. cit.*, p. 119.

120. B. Arvatov, « Iskusstvo i kačestvo promyšlennoj produkcii », *art. cit.*, p. 41.

Mais la lutte pour la qualité de la production, à l'intérieur du schéma arvatovien, ne doit pas être soumise à la loi de la demande du marché, ce qui lui ôterait tout caractère socialiste en la soumettant aux lois du capitalisme. Ce qui la différencie de ce dernier, c'est le fait qu'elle assume la forme d'un combat pour la « révolution de la vie matérielle ». Le système de formation des ingénieurs et des artistes devient essentiel à l'intérieur de ce schéma. Le déroulement du projet arvatovien pour la formation de ces derniers suit à la lettre les indications de la NOT.

Les mots d'ordre de l'organisation scientifique du travail qui, lors de la première Conférence panrusse sur la NOT<sup>121</sup>, ne semblent concerner que le lieu du processus de production, sortent en réalité immédiatement de ces domaines et envahissent aussi les textes des théoriciens de l'art productiviste : « L'intégrité et l'organisation sont les bases de l'art productiviste, la fonctionnalité est sa loi »<sup>122</sup>. L'ingénieur-organisateur, précurseur de l'artiste-ingénieur, est bel et bien une figure tayloriste, suivant le modèle présenté par Gastev<sup>123</sup> à la première Conférence panrusse sur la NOT. C'est là que cette figure est dessinée en détail, dans le cadre général de la création d'un Institut central pour l'organisation scientifique du travail. Gastev conçoit cet organe, qui doit fonctionner auprès du Conseil central des syndicats soviétiques, comme un centre qui « doit réorganiser la Russie et sa vie dans les domaines de la production et du travail »<sup>124</sup>. Au moment de le créer, il faut tenir compte – d'après Gastev – des normes disciplinaires du travail constituant des exemples historiques déterminants. On les a toujours appliqués dans des lieux tels que l'armée, la prison, l'Église, institutions disciplinaires par excellence.

Le projet gastevien visant à une « réalisation socialiste » du taylorisme et à son introduction dans la production industrielle est donc un projet disciplinaire lucide qui naît de l'examen attentif des institutions disciplinaires classiques et qui se propose de perfectionner le système et de le diffuser à tous les niveaux du social. Et, à l'intérieur de ce projet, on prévoit la création d'un « type d'organisateur doué d'une intuition particulière. Celui-ci conservera la méthodologie acquise par la mécanisation (*metodologija mašinizma*) dans l'étude même de la capacité de travail »<sup>125</sup>. Il doit s'occuper de la sélection des travailleurs et pour ce faire il doit forcément tenir compte de l'expérience productive historique, et également « considérer les masses

---

121. Cf. *Trudy pervoj vserossijskoj konferencii po naučnoj organizacii truda i proizvodstva* (Travaux de la première Conférence panrusse pour l'organisation scientifique du travail et de la production), 20-27 janvier 1921 (cité *infra* Trudy), Moscou, 1921, VI.

122. B. Arvatov, « Proletariat i levoe iskusstvo », *art. cit.*, p. 11.

123. Aleksej Kapitonovič Gastev (1882-1941) : poète. L'un des fondateurs de l'organisation scientifique du travail (NOT) en URSS. En 1920 il commence à organiser à Moscou l'Institut central du travail (CIT) - dépendant du Conseil central des syndicats (VCSPS – Vsesojuznyj central'nyj sovet professional'nyh sojuzov) dont il est le chef jusqu'en 1938. Poète prolétaire du groupe Kuznica, il publie, en plus de ses nombreux poèmes, un des textes les plus significatifs sur l'organisation scientifique du travail : *Kak nado rabotat'* (Comment il faut travailler), Moscou, 1922.

124. Trudy, p. 23.

125. *Ibid.*

ouvrières en ingénieur, selon le principe même d'ailleurs qui veut que l'on travaille sur l'émotivité des masses en appliquant les méthodes des ingénieurs »<sup>126</sup>.

C'est justement de ce modèle que s'inspire l'organisateur de la production (l'artiste-ingénieur) d'Arvatov, qui affirme que :

1. les cadres ingénieurs-constructeurs doivent être choisis selon des principes psychotechniques ;
2. ils doivent connaître les méthodes scientifiques et l'organisation de l'édification artistique ;
3. ils doivent soutenir la comparaison avec les *standards* américains et avec toute l'industrie moderne de la NOT ;
4. la réforme de l'éducation artistique doit être confiée à une commission spécialisée constituée de critiques, de constructivistes, d'ingénieurs. Cette commission doit avoir comme but « la formation des organisateurs de l'édification artistique (les artistes-ingénieurs) et l'amélioration de la qualification des couches techniques supérieures du prolétariat et par là de toutes les autres couches sociales »<sup>127</sup>.

Mais le projet arvatovien ne s'arrête pas là : il tend à fusionner la figure de l'organisateur-ingénieur et celle du réalisateur-ouvrier, pour arriver à constituer l'ouvrier-organisateur. Il soutient la nécessité de « fondre l'organisateur (*rukovoditel'*) avec l'exécuteur (*ispolnitel'*) et en même temps de soumettre le processus de production – et le processus de travail artistique également – à la libre volonté consciente du collectif : il est possible par là d'échapper au chaos et à l'aveugle anarchie de l'individualisme occidental »<sup>128</sup>.

Seul le prolétariat peut accomplir le geste définitif pour abolir les rôles de commande/exécution, étant donné que c'est la volonté du collectif, et non plus celle de l'individu, qui dicte les règles du processus productif. L'abîme qui séparait l'ingénieur de l'ouvrier est comblé. L'organisateur est en même temps le producteur et le consommateur et ses besoins sont les besoins universels du collectif.

C'est ainsi que le projet d'Arvatov se rattache au théorème de base de Bogdanov, qui voit dans la « collaboration des camarades » (*tovariščeskoe sotrudničestvo*), dans le collectivisme, le point de départ de la culture prolétarienne. Mais le projet arvatovien va au-delà : sur la base d'une culture prolétarienne qui assume les formes d'un art productiviste, il envisage la naissance d'une société du travail total. Il croyait pouvoir faire disparaître la catégorie du travail du moment que celui-ci assume une connotation artistique-créative, ou relève même de celui du technicien-ingénieur. En réalité, la forme-travail va continuer à survivre même dans la société socialiste et elle va être à la base d'une des plus grandes utopies sociales et artistiques de tous les temps.

Arvatov lui-même se rendait compte des limites que la réalité historique comportait pour la réalisation de l'art dans la production et a affronté ce thème dans un

---

126. *Ibid.*

127. B. Arvatov, « *Iskusstvo i kačestvo promyšlennoj produkcii* », *art. cit.*, p. 42.

128. B. Arvatov, « *Proletariat i levoe iskusstvo* », *art. cit.*, p. 11.

article intitulé « Utopija ili nauka ? » (Utopie ou science ?)<sup>129</sup> dans lequel, en réponse à l'accusation d'utopisme adressée à la théorie productiviste, il renverse les termes du problème, assurant que le productivisme ne se constitue qu'en tant que passage de l'utopie à la science : « La théorie de l'art productiviste donne à la classe ouvrière la possibilité de passer [...] de l'utopie à la science »<sup>130</sup>. Il ne s'agit pas seulement de faire des propositions théoriques, mais de les expérimenter et de les mettre à l'épreuve par un processus gnoséologique passant par « une accumulation incessante d'expérience »<sup>131</sup>. Et en réalité, l'*intelligencija* semble avoir commencé l'expérience de recherche de tactiques nouvelles pour l'édification de la société ouvrière. Arvatov lui-même admet sans difficulté l'impossibilité d'une réalisation complète et immédiate du projet productiviste, étant donné qu'il concerne une époque de transition :

« Les théoriciens du productivisme affirment que l'art productiviste n'est possible que comme l'art d'un prolétariat économiquement gagnant, comme l'art d'une production collectivisée, comme un art qui n'atteindra son développement sur une grande échelle que dans un futur assez éloigné. »<sup>132</sup>

Mais pour Arvatov, on doit écarter le prétexte de l'éloignement dans le temps, qui excluait l'expérimentation, si l'on ne veut pas rester dans la sphère de l'utopie. Bien au contraire, cela signifierait au fond renforcer l'art bourgeois, un art vraiment utopique, lié à un lieu qui « n'existe pas », à un Olympe où seul l'artiste peut penser pénétrer, grâce à son inspiration. Il faut donc essayer d'appliquer, du moins partiellement, cette théorie, qui seule peut jeter un pont entre l'« utopie » et la connaissance, c'est-à-dire la « science ». Et l'expérience productiviste constitue une phase d'expérimentation qui met à l'épreuve sa propre esthétique, définie par un fonctionnalisme technico-social, et qui tend à un art figuratif fonctionnel (ses expressions sont l'affiche, l'illustration, le montage photographique ou cinématographique).

L'intervention d'Arvatov sur le problème de l'*izobrazitel'nost'* (caractère figuratif) de l'art s'insère dans le débat de ces années-là tendant à dépasser le caractère figuratif par la construction. La tâche de l'art socialiste ne consiste pas à reproduire les formes du monde environnant, mais à produire et à construire les objets aussi bien que les comportements et les corps :

« L'art figuratif prolétarien [...] doit établir une communication étroite avec la pratique sociale et se transformer en un art à influence sociale, c'est-à-dire en art qui se propose de *susciter des actions précises, concrètes*. »<sup>133</sup>

---

129. B. Arvatov, « Utopija ili nauka ? », *art. cit.*, pp. 16-21.

130. *Ibid.*, p. 21.

131. *Ibid.*, p. 17.

132. *Ibid.*, p. 16.

133. Souligné par nos soins. B. Arvatov, *Iskusstvo i proizvodstvo*, *op. cit.*, p. 127.

Arvatov soutient que l'art véridique n'existe pas ; l'artiste ajoute toujours quelque chose à la réalité par ses propres procédés, et il n'en respecte donc pas la « vérité »<sup>134</sup>. Seule la technique, par ses instruments (photographie, cinéma, etc.), peut exercer une fonction de « miroir ». Mais si l'art n'est pas à même de refléter la réalité – donc de « dire la vérité » – son rôle se transforme (et il devient encore plus prégnant) : il peut superviser ses processus de production. Les méthodes actuelles pour la production des valeurs artistiques ignorent la notion de créativité, et elles ne reconnaissent qu'un syntagme extrapolé de la production matérielle : habileté suprême (*vysšee masterstvo*). La consommation non plus n'est pas considérée comme une jouissance de valeurs esthétiques, mais plutôt comme l'introduction dans la circulation de biens utiles et fonctionnels (ou bien de comportements prédéterminés et appropriés) :

« Naturellement, cette révolution de l'idéologie artistique entraînera une révolution dans la consommation des valeurs artistiques. L'œuvre ne sera pas acceptée parce qu'elle correspond aux goûts formels courants (canons bourgeois), mais parce qu'elle a été magistralement exécutée à un moment donné et dans un but spécifique [...] »<sup>135</sup>

Bref, l'œuvre d'art productiviste est un objet utile, exécuté de façon magistrale par l'artiste ingénieur, finalisé à un usage quotidien et compendium suprême de l'existence socialiste. Une existence désormais privée de tout imaginaire artistique et enfermée entre les limites de la rationalité de la technique.

Majakovskij présentait l'art révolutionnaire sous des auspices bien différents :

« Dès aujourd'hui, que toute citoyen puisse, en parcourant nos rues, jouir à chaque instant de la pensée profonde de nos illustres contemporains, qu'il puisse contempler désormais la vivacité multicolore d'une joie infinie, qu'il puisse écouter partout de la musique – des mélodies, le bruit, le fracas – d'excellents compositeurs.

Que les rues soient la fête de l'art pour tous et pour chacun. »<sup>136</sup>

134. Le problème du rapport entre l'art et la vérité constitue une des articulations essentielles du débat sur le réalisme socialiste. En 1932, Staline demande aux écrivains de se borner à refléter la vérité de la vie, parce que c'est là la voie qui conduit au marxisme. Réalité et vérité vont coïncider dans les propos de Staline qui laisse de côté les mécanismes régissant la formation de cette réalité, et qui ignore aussi sciemment la distorsion produite par l'effet miroir du réalisme socialiste (cf. à ce propos L. Magarotto, *La letteratura irrealista*, Venise, 1980, pp. 87-101 et V. Strada, « Il 'realismo socialista' e l'estetica marxista-leninista », in *Le veglie della ragione*, Turin, 1986, pp. 245-254).

135. B. Arvatov, *Iskusstvo i proizvodstvo*, op. cit., pp. 128-129.

136. Majakovskij-Kamenskij-Burljuk, « Dekret n. 1 o demokratizacii iskusstva (zabornaja literatura i ploščadnaja živopis') » (Décret n. 1 sur la démocratisation des arts (littérature de palisades et peinture de places), *Gazeta futuristov*, 1, 1918, p. 1.

L'utopie scientifique d'Arvatov est de toute façon condamnée à l'échec, et ce, pour de multiples raisons. Une analyse sociale erronée (fondée sur l'illusion d'avoir construit une société socialiste ayant transformé le travail du salarié en un travail créatif et libre), l'absence de moyens pour la réalisation de ce projet sur une échelle industrielle<sup>137</sup>, les luttes à l'intérieur de l'*intelligencija*<sup>138</sup> et les modifications qui, à partir de 1925, annoncent la naissance du réalisme socialiste, qui anéantira d'ailleurs toute manifestation de l'avant-garde ; toutes ces causes et d'autres encore vont contribuer à la mort du productivisme.

Bien qu'il y ait eu quelques réalisations sur le plan pratique, notamment en architecture<sup>139</sup>, au théâtre<sup>140</sup>, dans la mode<sup>141</sup>, au cinéma<sup>142</sup>, elles disparaîtront rapi-

137. Il ne faut pas oublier que l'URSS venait tout juste de sortir d'une guerre et d'une révolution qui l'avaient complètement épuisée.

138. Abstraction faite des frictions existant entre les différents mouvements littéraires et artistiques de l'époque (cf. L. Magarotto, *L'avanguardia...*, op. cit. ; id., *La letteratura irrealista*, op. cit. ; G. Spendel, *Gli intellettuali sovietici negli anni '20*, Rome, 1979), la réalisation du projet productiviste se heurte à beaucoup d'obstacles à l'intérieur même des usines. Tant les techniciens que les artistes montrent une certaine résistance à l'égard de ce projet. Alors que sur le plan théorique l'artiste pouvait facilement concevoir l'association de l'art et de l'usine, une fois plongé dans la réalité du lieu de production, il ne trouve ni espace, ni rôle propres : « Actuellement, l'artiste productiviste est encore un événement unique ou, en tout cas, fort rare. Pour le moment, il tente de trouver la possibilité de participer à la production mécanique, mais il ne connaît pas encore concrètement sa place à l'intérieur de cette dernière. » (cf. « Hudožniki i proizvodstvo » (Les artistes et la production), *Vestnik iskusstv*, 5, 1922, p. 25). Il va de soi que la difficulté qu'il éprouve à s'insérer dans le tissu de la fabrique tient aux origines inconscientes qui relient tout artiste à ce lieu consacré uniquement à ceux qui sont doués de talent et d'inspiration, à ce Parnasse plus proche des dieux que des hommes. Bien que Tarabukin proclame que la « source de l'art productiviste se situe dans ce que la vie a de plus vigoureux et non sur le Parnasse » (N. Tarabukin, op. cit., p. 41), l'artiste n'a pas encore réussi à surmonter ce changement d'identité.

Il en va de même pour les techniciens et les ingénieurs. Ces derniers, apparemment soumis aux artistes, tendent en réalité à défendre la place d'organisateur qu'ils se sont peu à peu créée dans la production et qui leur vaut des privilèges et des pouvoirs précis. C'est pourquoi, quand on leur demande de transmettre leur savoir aux artistes, leur réponse est unanime : « Il vaudrait mieux que les artistes commencent à nous enseigner l'art à nous, les ingénieurs, dans nos écoles techniques ; l'artiste est un créateur, à quoi la technique peut-elle bien lui servir ? » (B. Arvatov, *Iskusstvo i proizvodstvo*, op. cit., p. 92). L'artiste n'est donc pas le seul à opposer une forte résistance à la fabrique, et cette dernière non plus n'est guère encline à cette invasion, à cette infiltration d'une figure étrangère : « L'artiste est encore un étranger dans la fabrique, on se méfie de lui. On ne le laisse pas encore approcher. On ne croit pas en lui. On ne comprend pas pourquoi il doit connaître des processus techniques et à quoi peuvent bien lui servir des connaissances purement industrielles » (O. Brik, « Ot kartiny k situ » (Du tableau au tissu imprimé), *LEF*, 2, 6, 1923, p. 34).

139. Ne pouvant indiquer de bibliographie exhaustive sur ce sujet, nous renvoyons à V. Quilici, *Il costruttivismo*, Bari, 1991 et à la bibliographie qu'il propose. Pour ce qui concerne le domaine français, signalons en particulier A. Kopp, *Ville et révolution*, Paris, Anthropos, 1967.

140. Cf. B. Picon-Vallin, *Meyerhold. Les voies de la création théâtrale*, Paris, 1990 et C. Hamon-Sirejols, *Le constructivisme au théâtre*, Paris, 1992 avec la bibliographie afférente à ce sujet.

141. Cf. T. K. Striženova, *Iz istorii sovetskogo kostjuma (Histoire du costume soviétique)*, Moscou, 1972. Parmi les nombreux catalogues, nous renvoyons à *L'abito della rivoluzione*, Venise, 1987 ; A. Lavrent'ev, *Stepanova. Una vita costruttivista*, Milan, 1988 ; N. Adaskina, D. Sarabjanov, *Lioubov Popova*, Paris, 1989.

142. Cf. F. Albera, op. cit. et la bibliographie déjà mentionnée.



dement à la fin des années 20, années du déclin de l'expérience productiviste. C'est alors que l'idée d'un art du quotidien va renaître sous des apparences différentes, engendrée et alimentée cette fois-ci non plus par des intellectuels « contre », mais par le système lui-même : c'est en effet ainsi que naît le design industriel moderne. L'avant-garde devient l'arrière-garde du système qui l'a écrasée et vaincue en lui arrachant un cœur qui, maintenant, va battre pour lui.

*(Traduit de l'italien avec Jeannine Fournier)*

*Università degli studi di Bologna*

*SSLMIT*

*Corso della Repubblica, 136*

*IT-47100 Forlì*

*e-mail : Zalambani@sslmit.unibo.it*